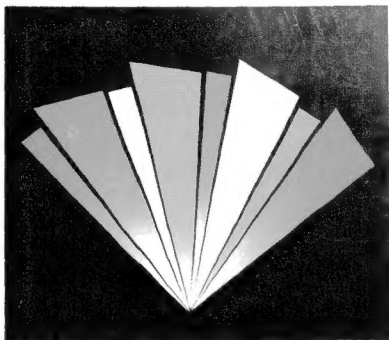


د. أحمد العشري



الضحك... وكوميديا النقد الاجتماعي
في
مسرح محمد الرشود

دراسة تحليلية

الضحك .. وكوميديا النقد الاجتماعي
في
مصر محمد الرشود
(دراسة تحليلية)

د. احمد العشري

الطبعة الاولى ١٩٩٤

الضحك.. وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود	اسم الكتاب:
د. أحمد العشري	اسم المؤلف:
د. أحمد العشري	حقوق التأليف:
شركة الخليج لتوزيع الصحف	النشر والتوزيع:
الفنان أحمد غانم	تصميم الغلاف:

إهداء

من واقع الاهتمام بفن المسرح بشكل عام، وكل ما يخص المسرح العربي بشكل خاص، ونتيجة لاقتراحي وصلتي بالمسرح في الكويت ولأيماني بأن أي جهد مسرحي يبذل أو أية منارة تضاء إنما هي بمثابة تيار يصب في نهر المسرح العربي الكبير..

قد تكون حركة المسرح في الكويت حديثة العهد وحديثة التجربة لكن لا يستطيع أحد أن ينكر أنه، وخلال تلك الفترة الوجيزة، استطاعت بعض الأسماء، أن تضع علامات على الطريق، بل وأن تجسد بجهودها وإبداعاتها ظواهر تستحق التأمل والدراسة.

من موقع الناقد والراصد. أهدي هذه الدراسة المتواضعة إلى الحركة المسرحية في الكويت.

على سبيل التقديم

قالوا .. وما زالوا ..

إن ينتقدك أحد، فلأنك تملك مميزات جديدة بالبحث والتفكير. وألا يعني
بنقدك أحد، فلأنك لا تملك أية مميزات على الإطلاق.

ولعل مسرح محمد الرشود - كظاهرة - قد تعرض للعديد من الإجهادات
والآراء النقدية .. مقالات في الصحف، وندوات في أكثر من موضع. منها من
تحمس .. ومنها من تحفظ .. ومنها من هاجم .. لكن تبقى تلك الآراء والمقالات، في
معظمها، تناقش مسرح الرشود، كمعرض مسرحية متفرقة، ولم يتطرق أحد - من
قبل - لدراسة مسرحه في مجمله، كي نتلمس ملامح مسرحه، وتقييمه بشكل
موضوعي، كظاهرة مسرحية - تستأهل الدراسة - إهتمت بمناقشة قضايا اجتماعية
أنية تعني المتلقى الكويتي بشكل خاص، والخليجي بشكل عام.

ولعل هذا ما دفع الباحث لمتابعة هذه الظاهرة المسرحية ودراستها وتحديد
هويتها، على المستوى الإبداعي والنقدي، لوضعها في مكانها الصحيح على خريطة
مسرحنا العربي.

فلقد ترسخ في عقل البعض منا، أن فنون الكوميديا وما يصاحبها من ضحك
وإبتسام .. قد يتجاوز حد المألوف - عادة ما ينظر إليها نظرة دونية، لا ترقى كمنظرتنا
للأعمال التي تقل فيها مساحة الكوميديا والهزل.

والواقع فإن تلك نظرة ضيقة بكل المعاني، بل خطأ شائع توارثته بعض
الأجيال الباحثة، حيث إختلطت الأوراق. واعتبرت الكوميديا - للأسف - فنا سهلا
وهزلا مجانيا، وهذا بالطبع يخالف - لسلجنته - كل الأعراف المسرحية والنظريات،

المتفق عليها علميا. أن الكوميديا بأنواعها الفن الأصعب والأشق. فمازال البعض منا متمسكا بما طرحه أرسطو، حيث أفرد مساحة كبيرة من كتابه فن الشعر للتراجيديا.

وتبقى ظاهرة الرشود، ككاتب غريز الإنتاج، ظاهرة تستحق الدراسة فقد أنتج حوالي عشر مسرحيات في فترة تقل عن العشر سنوات، كتب خلالها أعمالا تجريبية شاركت في المهرجانات الخليجية، وحقت عددا كبيرا من الجوائز، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كتب أعمالا جماهيرية ناقش فيها قضايا إجتماعية عديدة، في قوالب متنوعة جمعت بين الدرام والكوميديا السوداء، والميلودراما، والفارس، والفود فيل .. الخ، متأثرا بأشكال مسرحية عديدة، كالتعبيرية، واللحمية، والتجريبية والتحريرية ودراما المشاهد التلفزيونية، والدراما الذهبية، لجمهور شارك في أكثر من خمسمائة ليلة عرض، وبلغ عدده تقريبا ما يزيد على مائتين وخمسة وسبعين ألف مشاهد .. وتلك لعمري نسبة عالية جداً، وأيضاً ظاهرة تستأهل الدراسة.

وكان على الباحث دراسة الظاهرة^(١) ومعرفة مكونات مسرح الرشود وهويته، وعلاقة مسرحه - الظاهرة - بالجماهير المشاهدة .. مع ما تابع ذلك من إدارة علمية ناجحة، وإنتاج وتسويق ودعاية وكلها عناصر تدخل في صميم عملية ترويض النتائج المسرحية، كظاهرة سيولوجية، في منطقة لها ظروفها الخاصة.

إن محمد الرشود .. ككاتب ومنتج ومنظم ومروج مسرحي، قد أدرك شيئين هامين : أولهما : طبيعة جمهوره وما يقدم له من ألوان مسرحية وقضايا حياتية ساخنة. وثانيهما : الشكل المسرحي الفكاهي الانتقادي كنوع من الكوميديا - درج

(١) تسامل من قبل عدد من نقاد الصفحات الفنية في الصحف الكويتية عن الدراسة النقدية المتخصصة، لتحليل مسرح الرشود، ويمكن الرجوع إلى: عماد النويري، القبس ١٧ / ١١ / ٨٩، عبدالله الشيتي، الرأي العام ٢٨ / ٩ / ١٩٨٩، وليلى أحمد، الوطن، ١٠ / ١٩٨٨، وآخرون.

عليه جمهور المشاهدين، في ظل مساحة لا بأس بها من الديمقراطية - أتاححت للكاتب الفرصة أن يقول وبشجاعة - ومن منطلق حبه وانتماؤه - كل ما يؤرق عقل المتلقى كمشارك في العرض وفي البحث عن الحلول لتلك القضايا، من منطلق أن الضحك المتفجر من الكوميديا، إنما يدعو للتأمل والتفكير . ولربما أدرك الرشود أن جمهوره عقلي - أكثر منه عاطفي .

وتجدر الإشارة إلى أن تيار النقد، في الصحف الكويتية ، لم يلتفت بشكل ايجابي - إلى مسرح محمد الرشود - في أعماله الثلاثة الاولى (يا معيريس - رجل مع وقف التنفيذ - مصارعة حرة) والتي شارك بها في المهرجانات المسرحية المحلية والخليجية . وإن كانوا قد إلتفتوا الى مسرحه، وكشافة، بداية من العمل المسرحي الرابع (أرض وقرص) والثاني على المستوى الجماهيري، بعد (رجل مع وقف التنفيذ) كنتاجات لمسرح الجزيرة .

والسؤال : ألا يحق لنا أن نعتقد أن للنقاد - بالصحف الكويتية - يدا، بصورة مباشرة - أو غير مباشرة، في الترويج لمسرح محمد الرشود - إلى جانب الجماهير - خصوصا تلك الأعمال الجماهيرية والتي توالى بعد ذلك .. لتشكيل ظاهرة مسرحية، في المسرح الكويتي، جذيرة - بالفعل وليس بالقول - بالدراسة ١٩.

ونرجو ان يساهم هذا البحث - ولو بقدر ضئيل - في إحداث توازن بين كفتي الميزان المسرحي، بحيث يعود للكوميديا إحترامها، بإعتبارها أدبا مسرحيا جديرا بالتأمل والدرس، وبإعتبارها فنا لا يقل ثراء عن التراجيديا، بل ويلتقي مع التراجيديا في أكثر من موضع .

والواقع فإنني قد تمحاشيت إطلاق الأحكام النقدية المباشرة، فقد لجأت إلى التحليل، وأحيانا التحليل مع المقارنة بأعمال أخرى شبيهة، محاولا الموضوعية قدر الإمكان.

لقد إتخذت من العمل المسرحي، نقطة للإنتلاق إلى القضايا والأحكام النابعة من صميم العمل المسرحي ذاته، بما فيه من عناصر مختلفة، وخصائص متعارضة وملامح متناقضة، سواء كانت كوميديا، أو ميلو دراما، أو فارس، أو هزل، أو نكات لفظية أو حركية .. الخ. فلقد وضعت نصب عيني هذا السؤال : هل استفاد محمد الرشود ككاتب من هذا العنصر أو ذاك في تشكيل عمله الفني وإخصابه، لمناقشة القضايا الإجتماعية، أم كان مجرد عال على البناء ؟ .. أما فيما عدا ذلك فالفنان يملك مطلق الحرية في الأسلوب الذي يخلق به أعماله.

ولم أقم بتحليل كل مسرحية على حدة، بل تتبعت القضايا الإجتماعية المطروحة في كل المسرحيات، بداية من أعماله الأولى حتى آخر مسرحية كتبها حتى الآن (مسرحية انتخبوا أم علي) ١٩٩٣.

كما ناقشت رسمه لأبعاد الشخصيات وعلاقاتها، وبعض الثيمات في كل المسرحيات، وكل حسب وروده وموقفه من القضية المطروحة. كما التزمت بنفس المنهج تقريبا عند تناولي لتوظيف العنصر الكوميدي في مسرحه، متتبعا للملامح العامة لنوع الكوميديا في كل مسرحياته، حسب ترتيب عروضها.

ولرغبتني في إعطاء صورة، تكاد أن تكون واضحة لمسرح محمد الرشود، فقد أكثر من الإستشهاد - تطبيقيا - بمقاطع - طويلة نسبيا - من حوارات النصوص موضوع الدراسة، من منطلق أنها نصوص غير مطبوعة وغير منشورة.

لقد إتزمت بتحليل ملامح وبناء النص المكتوب، دون النظر للعرض المسرحي - والذي لم أشهد معظم عروضه - فالدراسة بالأساس دراسة في النص المسرحي، وليست في العرض المسرحي.

وما دامت الدراسة قد ركزت أساسا على ملمحين أساسيين في مسرح

الرشود، هما الكوميديا، والقضايا الاجتماعية، فإن الدراسة قد انقسمت إلى قسمين أساسيين :

القسم الاول (الباب الاول) ويتضمن مقدمة تبرز هدف الدراسة ومنهجها وعدة فصول .. تتضمن الفصل الاول، والذي يعد بمثابة المدخل للدراسة هوية كاتب الكوميديا بشكل عام، ودوره في المجتمع وأدواته .. الخ.

والفصل الثاني، تناول أسلوب الكوميديا اللفظية واعتمادها على التورية، مع تطبيقات على النصوص المسرحية بحسب تاريخ عرضها - مع مقدمة أو مدخل موجز حول كوميديا اللفظ، وما يتبعها في هذا السياق من السباب اللفظي، والترجمة من لغة إلى لغة أخرى، وأسلوب النكتة، وتعريفها وتوظيفها. مع تطبيقات على النصوص المسرحية، ومدى توظيفها للخدمة قضايا اجتماعية في مسرح الرشود. والفصل الثالث، تناول مدخلا لأسلوب القلب في الكوميديا، مع تطبيقات على النصوص المسرحية، ومدى التوفيق في توظيفها لمناقشة بعض القضايا الاجتماعية. والفصل الرابع تناول أسلوب الكاريكاتير في الكوميديا، وتضمن مدخلا موجزا حول توظيف الكاريكاتير، مع تطبيقات على النصوص المسرحية.

وتناول الفصل الخامس، أسلوب التكرار كحيلة كوميدية، مع تطبيقات من النصوص المسرحية، مع الإشارة لأسلوب التضاد، وما ينتج عنه من مفارقات.

في الفصل السادس، تناولنا أسلوب الهزل (الفارس) في مسرح محمد الرشود وكيف وظف الهزل، لمناقشة بعض الاوضاع والعلاقات الاجتماعية وهزل المهنة.

في الفصل السابع، اختتمنا دراستنا للكوميديا في مسرح الرشود، بأرقى انواع الكوميديا (كوميديا الموقف - المعتمدة على المفارقة) ومدى أستخدامها في مواضعها لمناقشة قضايا إجتماعية، مع خاتمة لهذا الباب حول الكوميديا وأنواعها، وإرتباطها

بالضحك والتفكير العقلي لمناقشة القضايا الاجتماعية في مسرح الرشود.

أما الباب الثاني، فقد تضمن عدة فصول وخاتمة.

في الفصل الاول (بمثابة مدخل) طرح حول القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي بشكل عام ومسرح الرشود بشكل خاص.

في الفصل الثاني .. تناولنا قضايا الاسرة، والزواج وتعدد الزوجات والزواج من الاجنبيات، وقضية العنوسة، والشباب، والرجل المزدوج، والسفر الى الخارج - والمظاهر والاسراف - الدخل المحدود مع تطبيقات من مسرح الرشود.

هذا إلى جانب، تناولنا مشكلة الاسكان الحكومي كمشكلة هامة.

في الفصل الثالث، مشكلة الخدم ومكاتب الخدم، حيث تناول الباحث أبعاد المشكلة، وأثرها على الأسرة والأبناء من خلال تطبيقات من مسرح الرشود.

في الفصل الرابع، تناولنا مشكلة التسريب الاداري والوظيفي والواسطة وصدمة النقلة الحضارية، والوحدة الوطنية، كما وردت في مسرح الرشود.

في الفصل الخامس، تناولنا مشكلة الكرة النوادي والحكام والاعلام الرياضي، واللاعبين والجمهور والاداريين .. كما وردت في مسرح الرشود.

في الفصل السادس، تناولنا صراع الرجل والمرأة من خلال مسرح الرشود. (الخصام - الطلاق) مع تناول قضية ترشيح المرأة وموقف الرجل منها بشكل عام وخصا.

واختتمنا الدراسة بخاتمة، حول أهم ملامح مسرح الرشود من حيث تناوله للقضايا الاجتماعية، ومدى توفيقه في توظيف الكوميديا بأنواعها لمناقشة بعض القضايا والسلبيات، للتأمل والتفكير فيها، والاستعلاء عليها، على اعتبار أن

الكوميديا انما تتجه للعقل اكثر من اتجاهها للعاطفة، لذا كانت الوسيلة الفعالة للضحك والتأمل، وتجاوز السليبيات.

هذا وقد الحق بالدراسة قوائم بالمصادر والمراجع التي استندت إليها. كما الحق بالدراسة سيرة موجزة حول الكاتب موضوع الدراسة ثم فهرس بمحتويات الكتاب.

والواقع ان الباحث لا يدعي مطلقا ان هذه الدراسة هي الدراسة الجامعة، بل هي مجرد محاولة ستتبعها محاولات، أتعشم أن تكون موضوعية، ومفيدة للقارئ وللباحث .. وأتمنى .. من قلبي ذلك .. فسيبقى المسرح .. أي مسرح .. أكبر منا جميعا.

هذا .. وبالله التوفيق.

د. احمد العشري

رأس السالمية .. الكويت

١٩٩٤

فلقد أتيت لكم بشرعة الضحك فيا
أيها الإنسان الأعلى تعلم كيف
تضحك

نيتشه (هكذا تكلم زرادشت)

الباب الأول

الضحك والكوميديا في مسرح

الرشود

الملهاء وحدها ولاشيء
غير الملهاء تكون ملهاء
(هنري جيمس)

الفصل الاول
(مدخل)
الكاتب والكوميديا

لا يستطيع أحد أن ينكر أن أي كاتب مسرحي، لابد أن يستوحي مادة مسرحياته ومضمونها وشخصياتها... من ظروف وأغاط المجتمع الذي يعيش داخله، ويتأثر بأحواله وملاساته أثناء قيامه بعملية الخلق الفني. إذ أن الكاتب وهو الضمير الواعي لمجتمعه لابد أن يبلور وجدانه ويضع يده على نقاط الضعف والقوة، ويرى ما لا يراه الشخص العادي.. ومن هنا تبرز أهمية الفن عموما والمسرح خصوصا بالنسبة للمجتمع المعاصر.. فهو البؤرة التي تتركز فيها تجارب الحياة التي يعيشها ذلك المجتمع وتتجمع فيها كل الخصائص والمميزات والتحولات والإنتاجات التي تخلق منه مجتمعا متبلورا يمتلك كل العناصر اللازمة والضرورية لحياة صحيحة سليمة^(١).

فالكاتب المسرحي يستمد مادته من المجتمع، لكنه بإعادة صياغته لهذه المادة «مسرحيا» يشكل بدوره تصور المجتمع عن ذاته، وعليه «فإن العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع متبادلة، فالأدب المسرحي ليس أثرا من آثار المسببات الاجتماعية فحسب، بل هو أيضا مسبب للآثار الاجتماعية»^(٢).

ولقد بدأ كاتب المسرح الكوميدي يجد درسا واعيا يلقنه للجمهور، إنه لا يؤيد الشرير، ولا اللا أخلاقي، ولكنه يؤيد المعقول والذي يستطيع أن يضبط نفسه، وهاتان القيمتان ضروريتان بالنسبة لبقاء المجتمع. ومع وجود قيود يضعها المجتمع على الأفراد، بذات الحاجة للعثور على مخرج من هذه القيود، حيث تظهر الحاجة إلى انفجارات كوميدية، مسموح بها تقدم على المسرح ليستمتع بها الجمهور، والذي يحدث عند تقديم مثل هذه الانفجارات الكوميدية، نجد أن الجمهور ينقلها في وقتها، ذلك لأن هذا اللون من الكوميديا له قانون أساسي وهو الاحتفاظ بالنظام

(١) د. نبيل راغب، مسرح التحولات الاجتماعية في الستينات (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠) ص ٩.

(٢) د. إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢) ص ٦٤.

الإجتماعي القائم في الحماقات الإنسانية، وليس خلق عالم جديد^(١). لذلك يجب أن تكون للكاتب الكوميدي فلسفة في الحياة، وإلا فإن المسرحية - مهما كانت تفاصيلها صادقة - سوف يعوزها المغزى والتماسك، ومن ثمة تصبح مسرحية مملة وعديمة التأثير، أيضا يجب على كاتب الكوميديا، أن يكون ناقدًا للحياة (وإن كان بطريق غير مباشر) وأكبر الكتاب هم أصحاب أعمق وأشمل قدرة على النقد^(٢) ومعنى هذا أنه إذا كان عليه أن يؤدي عمله جيدا فيجب عليه ألا يعرف كيف يتصرف الناس فحسب، وإنما يجب أن يكون لديه أيضا معيار للسلوك يتبعه، والمهارة الجيدة هي التي تحقق توازنا جيدا بين هاتين الناحيتين النفسية، والخلقية^(٣).

إن الطبيعة الخيرة لا غنى عنها في الواقع للأسلوب الفكاهي، فبدونها تنحدر المهارة إلى التهكم، كما أن الكوميديا الحديثة لا تقدم قيما، ولكنها تعالج القيم الموجودة، فكما أن الكاتب الحديث بدأ بتشكك في قيمة ماهو طيب، كذلك يتشكك في قيمة الشر^(٤).

وليس ثمة ضرر بطبيعة الحال في أن نستخلص المهارة من الحياة، وإنما الضرر في أن نخطيء فنظن أن ما استخلصناه هو الحقيقة، ذلك أن ما نراه قد يكون مضحكا، ولكننا لا يمكن أبدا أن نرى أي شيء في صورته الكاملة، ولعلنا لو رأينا المزيد منه أو أمعنا النظر فيما نرى، لكان محتملا أن تتقلب المهارة، فتكون مأساة^(٥).

(١) وليام تومسون، الكوميديا والحرية ترجمة، - (القاهرة: مجلة الهلال، العدد ٨، لسنة ٧٢، اغسطس ١٩٦٥) ص ١٩٨.

(٢) هاكسل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة اسعد حليم (القاهرة، مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب، العدد ٨٥٥، ١٩٦٦) ص ١١.

(٣) ل. ج. يونس، المهارة في المسرحية والقصة، ترجمة إدوار حليم (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٤) ص ٢٠٦.

(٤) الكوميديا والحرية، مرجع سابق، ص ٢٠١.

(٥) المهارة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٢.

ولعل هذا ما نلمسه في بعض مسرحيات محمد الرشود، مثل (إذا طاح الجمل)، و(مصارعة حره)، و(رجل مع وقف التنفيذ)... وغيرها فكلما ارتفعت الكوميديا كلما تداخلت مع الحياة، ويوجد في الحياة الواقعية مشاهد قريبة جدا من الكوميديا العالية، بحيث يستطيع المسرح أن يتبناها دون أن يغير فيها كلمة^(١). فالكوميديا وسيط بين الفن والحياة، فهي ليست مجردة من كل غاية كما في الفن الخالص، «وبتنظيمها للضحك، فهي تقبل الحياة الاجتماعية كوسط طبيعي»^(٢)، فمن الطبيعي أن يتأثر كتاب المسرح بشكل عام والكوميديا بشكل خاص، في أي عصر، بروح ذلك العصر^(٣)، ولكن بشرط، أن يكون لكاتب الملهاة معيار في ذهنه، «فلكي تكشف عن الانحراف عن المركز، يجب أن يكون هناك مركز، وبعبارة أخرى يجب أن يكون ثمة مقياس ثابت للشخصية والسلوك»^(٤)، فصغار الكتاب فقط هم الذين يشغلون بالهم بالموضوعات الاجتماعية في حالتها الراهنة، بل من الواجب أن يشغلوا بالهم بمجتمعهم كما يجب أن يكون، بغية التطور وتجاوز السلبات^(٥).

ورغم هذا فإن التأرجح وعدم الثبات ملحوظ بصورة خاصة في المسرح، ويكثر وقوع العودات المتضائلة إلى أنواع معينة من الموضوعات أو الأساليب بصورة غير عادية، كما أنه من الممكن في خلال عقد واحد من السنين أن تظراً تغيرات جذرية في الاهتمامات وفي اللوق وفي نفس مجال الحياة الاجتماعية والثقافية، والكاتب

(١) هنري برجسون، الضحك، ترجمة علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٧) ص ٩١.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٢.

(٣) الأديس ليكول، للمسرحية العالمية جمة، ترجمة د. نور شريف (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦) ص ٣٤٩.

(٤) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٥٤.

(٥) إيريك بنتلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥) ص ٣٦٤.

المسرحي الذي قد يكتشف الكثير من المعاني في مرحلة قصيرة واحدة، قد لا يكتشف إلا القليل منها في مرحلة أخرى»^(١).

إن كتاب الكوميديا، مدعوون إلى أن يختاروا طريقة من بين اثنتين للكتابة لنص المسرح، طريقة (المحقق) وطريقة (الخالق) وعليهم أن يختاروا الطريقة الأخيرة إذا كان للمسرح أن يواجه المنافسة القاسية والمتزايدة من جانب وسائل الاتصال الجماعية»^(٢).

ويرى جاك كوبو... أنه ينبغي أن يكون المسرح حيا أي شعبيا، وكي يحيا المسرح، عليه أن يأتي للإنسان بأسباب تحمله على الايمان والامل والإنطلاق^(٣)، إذ أن مسرح الحياة العامة والخاصة تزدد من يوم لآخر، فالمسرح أجازة من الواقع، نخلع أثناءها ملابسنا العادية، ونظرتنا الضيقة الإعتيادية إلى الحياة، وأهورنا اليومية لندلف إلى مجال غريب لا نألفه يشبه عوالم الأحلام^(٤)، فهو تفريغ طبيعي، وصحي «وتلبية لحاجة إنسانية باقية هي الحاجة إلى اللهو والتماس العزاء والتخفف من أعباء مسئوليات الحياة اليومية». «فالكوميديا، لعبة خالصة تقلد الحياة»^(٥). وهي سلاحنا ضد قوى التفكك في المجتمع الإنساني، وضد جرثومة الفوضى وروح الهزيمة في عقولنا^(٦).

(١) جون جانسنر، للمسرح في مفترق الطرق، ترجمة سامي خشبة (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٧) ص ٤٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٤١.

(٣) أوديت أصلان، فن المسرح، ج١، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠) ص ١٢٦.

(٤) جوليان هلتن، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة (القاهرة: وزارة الثقافة، مطبوعات المهرجان التجريبي ١٩٩٢) ص ١٧.

(٥) الضحك، مرجع سابق، ص ٥٠.

(٦) اللهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٥١.

والكوميديا، ليست فناً واحداً، بل عدة فنون، وانها لارتباطها بمشكلات البيئة الحولية وصدورها عن واقع الحياة المعاصرة اختلفت أساليبها وتعددت أشكالها تبعاً لاختلاف ظروف البيئة، والتطور الحضاري في المجتمع^(١)، وكما اختلفت أنواع الكوميديا، يختلف أيضاً كتابها، فمنهم من يعتمد ملكة النقد والسخرية، وهو يحتاج إلى حدة الذكاء وسرعة إدراك المتناقضات، وقد يصحبه شيء من الجذالة والمرارة، ومنهم من يعتمد على الدعابة والمسامرة وهي تحتاج إلى روح المرح وخفة الدم وسرعة البديهة، لا تستلزم بالضرورة الثقافة والتعليم، ومنهم من يعتمد على الهزل والفكاهة، وهو ما يحتاج إلى النظرة المتفائلة إلى الحياة، وعدم أخذ الأمور بروح الجدية والواقعية والإعتماد في ذلك على شطحات الخيال، ومنهم من يعتمد على العطف والإشفاق، وهو ما يحتاج إلى تعويض الإنسان عن نقائصه وإضحاكه من نقائص الآخرين^(٢).

وإذا كان صحيحاً أن المسرح هو تكبير وتبسيط للحياة، فإن الكوميديا يمكنها أن تقدم لنا، حول هذه النقطة الخاصة من موضوعنا، معلومات أفضل مما تقدمه الحياة الحقيقية^(٣)، ولكن في النهاية سيظل المنبع الأساسي للكوميديا هو العلاقات الاجتماعية، وتظل الوظيفة الأساسية لها وظيفة اجتماعية^(٤). فالمهمة تعالج الناس على أنهم وحدات في مجتمع يتألف من وحدات متشابهة، وتحكم عليهم على هذا الأساس، والكاتب الفكاهي لا يصدر عن نفسه عادة في الأحكام التي يعطيها، وإنما هو يقدم إلى جمهوره الشواهد التي يصدر هذا الجمهور حكمه على أساسها، فالمهمة

(١) جلال العشري، الضحك فلسفة وفن (القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد ٨٥، ١٩٧٩) ص ٥٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٢، ٥٣.

(٣) الضحك، مرجع سابق، ص ٤٩.

(٤) محمد فكري، للمسرح والكوميديا من لجيب الريحاني إلى الآن (القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٨٠.

تعتمد على نظرة المرء، وليس على طبيعة الشيء الذي يراه، وإنه ليس في الطبيعة شيء يتحتم أن يكون مضحكا، لأن ذلك إنما يعتمد على نظرتك إليه.

والواقع فإن الملهاة تحمل أكثر من لغة التهكم والإستهزاء، وقد يستفيد فن المسرح إذا جعل الكاتب الكوميدي، معايير أكثر وضوحا، وذلك بأن يذكرها في صورة مباشرة.

إن الكاتب الكوميدي القوي حقا، هو ذلك الرجل المتفق مع جمهوره، ومع ذلك فقد يرغب في أن يعزف بعض الألحان، ويشير بعض القضايا التي يكون الجمهور على استعداد لتقبلها.. وإنما إلى حد ما^(١).

ويختلف الدكتور محمد حسن عبدالله، مع رأي الأرديس نيكول السابق، إذ يرى أن «هذا المسرح يضع رغبات الجمهور في أعلى درجات الرعاية، وهذا يورطه في سلسلة من التدني، لأنه يبحث عن إرضاء القاعدة العريضة من الجمهور، ويضحي في سبيل ذلك - ليس بالقطاع الآخر الأقل عدداً من الجمهور فمحسب - وإنما بأصول الفن الكوميدي، أو فن الملهاة من باب أولى^(٢).

أما الكاتب المسرحي علي سالم فله رأي مغاير، إذ يقول:

أنا لست مع ما يطلقه أصحاب هذه الأعمال، بأن ما يقدمونه فن جاد، أو مسرحيات ذات قيمة وهادفة، ولكن الجمهور لا يقدرها ولا يقبل عليها.. فهذا غير صحيح مطلقا، وإن كانت بالفعل مسرحيات جادة، ولكن ينبغي أن تكون ممتعة من الأصل ليقبل عليها الجمهور. ففي رأيي إن ما هو ليس ممتعا فهو ليس فنا بشكل عام. وعندما يقاطع الناس فنا ما، فمن المؤكد أنهم ليسوا في حاجة إليه..

(١) المسرحية العالمية ج ٥، مرجع سابق، ص ٣٤٧.

(٢) د. محمد حسن عبدالله، الحركة المسرحية في الكويت (الكويت: مسرح الخليج العربي، ط ٢، ١٩٨٦) ص ٢٦١.

إنها مبررات فشل من يظلمون بأعمال يكسبون بها صفة الجدية والقيمة وهي ليست مسئولية المتفرج، ولكن مسئولية الفنان صانع العمل نفسه^(١).

والواقع فإن المسرح الحي النابض، هو مسرح الناس جميعا وليس مسرح القلة المستنيرة أيا كانت إستشارة هذه القلة، «إن رغبة الجماهير في الترفيه والترويح، والوسائل التي تشبع هذه الرغبة لم تتغير على التحقيق، إلا تغيرا ضئيلا سطحيا خلال السنين الخمسين الأخيرة - ولعلها لم تتغير عما كانت عليه خلال القرون العشرين السابقة على هذه الفترة»^(٢).

كثيرا ما يربط بعض النقاد بين الجدة والجهامة، وبين الخفة والتسليية والكوميديا، رغم أن بعض الأعمال الكوميديية الناجحة، والتي تناقش قضايا الجماهير، إنما هي بالضرورة أعمال جادة وممتعة في نفس الوقت، وقد جرت العادة في مجال المسرح على «إعتبار الترفيه والدراسة الجادة، هدفين متعارضين، وهذا رأي يمكننا ضحده بسهولة أولا: لأن التعليم الناجح قد إرتبط بالمتعة منذ القدم، فأقدم الحكم الماثورة في مجال التعليم، حكمة تنصح المدرس بأن يحول التعليم إلى متعة، وهذا ما يفعله المسرح تماما. وثانيا: لأن العملية المسرحية ذاتها تتضمن بالضرورة عملية تعليمية فهي لا تتحقق دون التدريبات أو البروفات التي يخضع لها دعاة المتعة والترفيه أنفسهم»^(٣).

والواقع إن مهمة المؤلف الكوميدي إنما تنحصر في بناء عالم، تكفي رؤيته لتبديد قلاقلنا ومخاوفنا وهمومنا، وإذا كان قد وقع في ظن البعض أن فن الكوميديا

(١) تحقيق عرفة محمد عبدالجواد، مفاهيم خاطئة حول المسرح الجاد، (القاهرة، مجلة آفاق المسرح، مهرجان فرق الأقاليم أغسطس ١٩٩٣، ص ٩.

(٢) روجر م. بسفيلد (الابن) فن الكاتب المسرحي، ترجمة ديني خشبة (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨) ص ١٤٨.

(٣) نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ١٧.

هو أيسر الفنون منالا، فإن من واجبتنا أن نقرر - على العكس من ذلك - أنه ربما كان هذا الفن من أعرس الفنون الأدبية قاطبة^(١)، والحق أنه قد يكون أيسر لكتاب المأسى الحديثة أن يستثيروا دموع المشاهدين، من أن ينتزعوا ضحكاتهم، فالملهاة عمل فني صعب المنال، حيث يتطلب براعة في بناء الحبكة وخلق الشخصيات والمواقف والمفارقات.

إن المؤلف الكوميدي إنما ينجح في عمله بقدر ما يبذل فيه من جهد فالضحك - وإن كان عبثا في ظاهرة - صناعته جد كأصعب ما يكون الجدد، كما أن التأليف الهزلي - وإن بدا في أعين الناس نوعا من اللهو واللعب - صناعته فن من أشق الفنون التي تحتاج إلى الجهد والمعاناة، «فالجهل المتكامل الذي ينبغي أن يبذله الكاتب يتضمن حرص الكاتب نفسه على محو آثار هذا الجهد، حتى يرتفع عمله إلى درجة البساطة والطبيعية التي هي قمة العمل الفني»^(٢).

إن كاتب الكوميديا يحرص على أن يضع في إعتباره أن الضحك ظاهرة نسبية، وليس ظاهرة مطلقة وعامة، ولما كان جمهور المتفرجين في السينما أو في المسرح ينتمي إلى شتى الطبقات الاجتماعية، وإلى مختلف الألوان الفكرية، فضلاً عن تباين الأعمار واختلاف الأمزجة، تعين على المؤلف الكوميدي أن يعمل على الوصول إلى جميع الأوساط، والتأثير على جميع المستويات، ومن هنا كان إهتمامه الدائم بالتفكير في الجمهور^(٣).

إن تاريخ المسرح الطويل يؤيد الاعتقاد بأن الكوميديا تستطيع أن تكون دراما عظيمة، إذا قرر أن يقدمها فنانون يتمتعون بطموح عظيم، ولنضرب مثلاً برأي (١) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك (القاهرة: مكتبة مصر بالقاهرة، ١٩٨٨) ص ١١٢، ١١٣.

(٢) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص ٥٥ - ٥٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٨.

كريستوفر فراي، حيث قال: (عندما أعد نفسي لكتابة الكوميديا، تبرز لي فكرتها أول ما تبرز كتراجيديا، فتتزاخم الشخص في الضغط على الموضوع، بكل ما فيها من ثقل الإنقسام والحيرة... وإذا لم تكن الشخص موهلة للتراجيديا، فلن تكون ثمة كوميديا، وإن عليّ إلى حد ما أن أعبر الأولى قبل أن أصل إلى الثانية)^(١)، أو كما قال وليم بتلرييتس: «تشابه الكوميديا والتراجيديا في أنهما لحظتان من لحظات الحياة العريضة»^(٢).

ورغم أن المسرح الحديث قد تخطى مرحلة التقسيم الخارجي للأنواع المسرحية بالمفهوم الكلاسيكي، أي إلى كوميديا وتراجيديا أو حتى تراجيكوميدي، فالمسرح الحديث والمعاصر قد شهد من التيارات الفنية والفكرية ما جعله يعترف بأنواع مسرحية جديدة، يصعب تصنيفها^(٣)، فلقد ظهرت أنواع جديدة وكثيرة متأثرة بالظروف الاجتماعية والحضارية، مثل المسرحية الاجتماعية، والمسرحية الفكرية، ومسرحية المشكلة، والكوميديا السوداء والدرام... الخ، فإننا مازلنا نواجه روح المأساة أو روح الملهاة في هذه وتلك جميعا.

والواقع أننا إعتدنا - وبشكل خاطئ - أن ننظر إلى الكوميديا باعتبارها فنا أدنى مرتبة من التراجيديا وذلك لارتباط الكوميديا بالهزل، وارتباط التراجيديا بالجد... والجد قطعاً أرفع شأنًا من الهزل...، ولكن هذا المفهوم خاطئ بالأساس، لأن فنون الكوميديا ليست هزلا، وإن أثارت الضحكات، وليست كل الملهاوات، حتى ما اقترب منها من الهزل بهازلة، فقد يكون الضحك أقرب إلى البكاء،

(١) مولين مرشنت، الكوميديا، ترجمة جعفر صادق الخليلي (بيروت: منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٠) ص ٢٨.

(٢) أورده، د. نبيل راغب، مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات، مرجع سابق، ص ١١٨.

(٣) د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى (القاهرة: مكتبة الأجلو المصرية، ١٩٨٠) ص ١١.

والسخرية أشد مرارة من الرثاء، ومصدر الإختلاط والبلبله يعود في نظري^(١) إلى فكرة الضحك (وما يرتبط بها من اعتباره روح الهزل) واحترام البكاء وما يرتبط به من نزعة الجدية والرزانة، بل والأهوال العظام. ولكن الضحك والبكاء في الحقيقة وجهان لعملة واحدة، بل انهما يمثلان نشاطا فنيا يركز على أساس نفسي مشترك، ألا وهو «تفريج التوتر» بمعنى أن انفجار الإنسان في الضحك أو البكاء، لابد أن تسبقه حالة من التوتر النفسي تصل إلى ذروتها بأن ينخرط المرء في نوبة بكاء.... وأحيانا ما يؤدي الفرح الشديد إلى البكاء، وتؤدي الصدمة العنيفة إلى حالة من الضحك المرير، أو إلى إنفعال يختلط فيه الضحك بالبكاء.

لكن يونسكو ينظر إلى الأمر بشكل شمولي، مستوعبا عبث الواقع ومتناقضات الحياة، فيقول:

دعوت كوميدياتي «اللامسرحيات» أو «درامات هازلة» وأسميت درامياتي «دراميات زائفة» أو «تراجيديات هازلة» وذلك لأنني أرى أن الكوميدي تراجيدي، وأن تراجيديا الإنسان مبعث سخرية، إن روحية العصر الحديث لا تسمح أن يؤخذ شيء بجديّة كلية، ولا باستخفاف كلية^(٢). ولعل ما يحسم الأمر، أن نعود إلى حكمة هوراس القائلة: «إن هذا العالم ملهاة لأولئك الذين يفكرون، ومأساة لأولئك الذين يشعرون»^(٣).

(١) فن الكوميديا ودراسات أخرى، مرجع سابق، ص ٤٩.

(٢) الكوميديا، مرجع سابق، ص ١٠٧، ١٠٨.

(٣) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٤٧.

إن أعماله أشبه بالنكتة البشعة .. نكتة
تصعقنا بنتيجتها الرهيبة بحيث ...
نفهم المأساة الموجودة في ملهاة الحياة.
(ج.ل. ستيان)

الفصل الثاني

الكوميديا اللفظية

لقد فرضت ظروف كثيرة على الحضارة العربية أن تكون حضارة لفظية، وكان لابد أن تتكشف هذه الظاهرة في المسرح بوجه أو بآخر، تقف الشخصية أمام الكلمات محاولة التلاعب بها، والإضحاك من خلالها، تماما كما يحدث في حياة الناس عندما يستخدمون اللغة في ترف ذهني، وكان لهذا إنعكاسه على الحوار الذي يكتبه مؤلف المسرحية. فالكلمة لها معنيان، تدرك الشخصية الدنيا معناها الثاني المخالف - لما عليه من تخلف ثقافي - من خلال الوقوف على تشكيلها الصوتي. وهنا تكون المفارقة التي تضحك الجماهير، بل وتنقلنا إلى السخرية من هذا الإنسان الذي وقفت به ظروفه عند المستوى الأدنى من المعرفة^(١).

واللفظ في الكوميديا يوظف أحيانا ليعطي معنيين، متناقضين أحدهما جاد والآخر ساخر، ومن هنا فإن اللفظ، والتلاعب به يكون وسيلة فعالة لخلق المواقف الكوميديّة، حيث إن النطق بالكلمة وما تحمل من معنى يقصده المتكلم لتصل إلى الطرف الآخر بمعنى مختلف يعيه المشاهد، ويصل المغزى الحقيقي إليه^(٢).

والتورية تتمثل في جملة، يكون لها معنيان مستقلان، ولكن هذا ليس إلا ظاهرا، أو يوجد جملتان مختلفتان، تتظاهر بخلطهما ببعضهما من حيث أنهما تعطيان نفس الصوت^(٣)، أو أن يستخدم اللفظ المفرد في موضع بحيث يدل على معناه الأصلي، وعلى معنى آخر ينبع من السياق ويعتمد على معرفة المستمع له^(٤).

وتبرز التورية الساخرة دراميا في موقف يتضمن شيئا تعرفه إحدى الشخصيات، وتجهله شخصية أخرى، أو يكون معروفا لدينا بينما يجهله طرفا

(١) د. سمير بيهريس، للمسرح العربي في القرن التاسع عشر (القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس ١٩٨٥) ص ١٤٠.

(٢) د. فوزية مكاي، الكوميديا في المسرح الكويتي (الكويت: فلت السلاسل، ١٩٩٣) ص ٢٤٩.

(٣) هنري بريسون، الضحك، ترجمة علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٧) ص ٨١.

(٤) د. محمد عثاني، فن الكوميديا ودراسات أخرى (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠) ص ٣١.

الموقف الدرامي، أو هو معروف لديهما ومجهول لطرف ثالث، وهكذا^(١). ونحن نحصل على أثر مضحك عندما نحاول أن نفهم تعبيراً ما بمعناه الحقيقي، في حين أنه استعمل بمعناه المجازي، ومنذ أن يتركز انتباهنا على مادية مجاز ما، فإن الفكرة المعبر عنها تصبح هزلية^(٢). وللكتاب الحق في اللجوء إلى الفكاهة اللفظية في حالة أن تكون هذه الفكاهة من سمات الشخصية التي تقدمها، أي يتحتم الفصل بين فكاهة الكاتب التي تشكل طبقاً لمتطلبات العمل الفني، وفكاهة الشخصية التي تميزها وتحدد ملامحها وتؤثر على سلوكها وتفكيرها^(٣).

إن أبرز ما تتسم به الفكاهة الشعبية هو اعتمادها على الألفاظ والتلاعب بها، والتورية، أكثر من اعتمادها على العنصر الذهني أو العقلي^(٤)، إن التلاعب اللفظي مظهر من مظاهر إطلاق العنان للغة، وكأن اللغة عندئذ تنسى أو تتناسى غايتها فتريد هي أن تتحكم في المعاني، أو ما نطلق عليه بالعامة المصرية (ضرورة الألفية) أو (الألفية حكمت).

أما استخدام وسيلة تداخل السلاسل في اللغة. أي تداخل سلسلتين من الأفكار بحيث تكتسب الجملة معنيين مختلفين، فهو يكمن في شتى ألوان التورية والكناية والجناس والتشبيه.

وما الفكاهة والمرح والهزل والدعابة.. والنكتة والمزاح والملمحة والنادرة، إلا ظواهر إنسانية من فصيلة واحدة، اخترعها ذلك المخلوق البشري، ليوافق بها حالات

(١) د. محمد عناني، التورية الدرامية، مجلة نادي للمسرح، العدد ٣، نوفمبر ١٩٧٩، ص ٤١.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ٧٨.

(٣) د. نبيل راغب، مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠) ص ١٣٦.

(٤) د. نجوى عاتوم، دراسة في مسرح أمين صدقي، مجلة المسرح العدد الرابع ١٩٨٧، ص ٢٤.

الحزن والألم، والتعاسة والعبوس، والهم والقلق، وغيرها مما ينتابه في رحلة الحياة^(١).
 ويصف هنري برغسون المنكت، بأنه «معلم أخلاقيات» يتنكر بشكل
 عالم^(٢)، فالنكتة نوع من الفعل الإرادي الذي يلجأ إليه الإنسان ليتحرر من جدية
 الواقع، ويعفي نفسه من أعباء الحياة، ويتخلص من الرقابة الاجتماعية التي تلازمه
 طوال اليوم. وعلى ذلك فالنكتة أشبه ما تكون بالأحلام التي يهرب فيها الإنسان
 من وعي الصحو ومنطق البيقطة، فضلاً عما ترتديه النكتة من مسوح التورية
 والتلميح والاستعارة والكناية والتأويل والإختزال، وغيرها من أساليب اللا واقعية
 التي لا تجتمع في واقع الحياة^(٣).

وتتردد الفكاهة اللفظية أو كوميديا التلاعب بالألفاظ في مسرح محمد
 الرشود.

ففي مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، تحدث المفارقة اللفظية بين الأم
 والحال.

الأم : (بتردد) والله يا أبو علي إحنا طالبين القرب منك
 الحال: (ضاحكا) طالبة القرب مني.. أكثر من كذي.. إنت أختي وأقرب
 الناس لي^(٤).

لقد تمثلت المفارقة اللفظية، في لفظ (القرب) فالأم تقصد، النسب أي خطبة
 سلوى لحالد، والحال، أخذها بمعنيين، القرب بمعنى المسافة، والثاني (القرب) بمعنى
 القربة.

(١) (جلال المشري، الضحك فلسفة وفن، (القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، رقم ٨٥، ١٩٧٩)
 ص٦.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص٨٥.

(٣) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص٢٠، ٢١.

(٤) محمد الرشود، مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح
 الجزيرة ١٩٨٦ ص١٣.

وفي لقاء خالد بالمرشح في مكتب حماية القصر، حدثت المفارقة اللفظية في لفظة (الجنس)، إذ يراها المرشح، كنوع لجنس ذكر واحد (رجل وطفل) أما خالد فيطرح معنى مغايراً.

المرشح: إذا بغيت وجهة نظري الشخصية، فانتو مو من جنس الرجال، وفي نفس الوقت مو جنس الأطفال.

خالد: عيل أنا من الجنس الثالث^(١).

إن خالد، يسخر هنا من المرشح، ليتجاوز خالد بذلك الأنواع المعروفة حيث يفرق بينها العمر الزمني (السن)، ليشير إلى نوع ثالث خليط بين الذكر والأنثى. إنه نوع من كوميديا تداخل السلاسل، ليتجاوز المعنى المباشر إلى معنى جديد.

فالجنس الثالث، ليس وسطاً بين الرجل والطفل، لكنه شيء آخر، يعتمد على معرفة المجتمع.

في مسرحية (أرض وقرص)، وفي الفصل الأول يتولد الضحك عن اللغة، بسبب الجمود والآلية، فالعامل الهندي، ينطق لفظه أو إسم (محمدين) بطريقة خاصة، إذ ينقل التعبير الطبيعي من فكرة ما، إلى لهجة أخرى.

عامل ١: أخوه مين.

عامل ٢: هذا حسنين.

العامل ٣: لا... اتنين مهمد... عليه إثنين سلام^(٢).

وعندما يغازل صالحي (المتنكر)، قسيمة (زوجته)، دون أن تعرف شخصيته، تحدث المفارقة اللفظية في لفظ (قسيمة).

(١) رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٢) محمد الرشود، مسرحية أرض وقرص، نسخة مكتوبة بالالة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٥.

صالح: أنا يا قسيمة شفت قسام كثير.. قسيمة ألف متر، وقسيمة ٧٥٠ متر، لكن مافيش واحدة فيهم. دخلوا مزاجي.. لكن لما شفتك يا قسيمة على طول دخلتي نافوخي^(١).

إن المفارقة اللفظية تمثلت في لفظ (قسيمة) فلقد احتملت أكثر من معنى - رغم أن الاسم واحد - معنى، اسم الزوجة قسيمة، والمعنى الذي يطلق على قطعة الأرض المخصصة للبناء، فمن السمات المميزة للفكاهة المتكلفة، اللعب بالألفاظ والإنتقال من معنى إلى آخر عندما يعطي اللفظ الواحد أكثر من معنى، معنى أصلي (الاسم) ومعنى آخر ينبع من السياق ويعتمد على معرفة المستمع. في المشهد الثاني يدخل الصحفي ليسأل عن منزل صالح الرخام فتجيبه أم قسيمة (الحماة) قائلة:

أم قسيمة: والله أنا خابرتة صالح الكاشي.. كان تطور وصار رخام.. والله ما أدري^(٢).

والمفارقة في قيمة الخامتين (اللقبين) الكاشي والرخام، فالكاشي أدنى مرتبة من الرخام، وأرخص سعراً، وهو أسلوب للتحقير من شأن الزوج، في نظر الحماة أم قسيمة، التي اعتمدت أسلوب النقل من المستوى الفخيم إلى المستوى الأدنى. في المشهد الثاني من الفصل الثاني، تدخل أم علي الخاطبة، بعد طلاق قسيمة من زوجها.

أم علي: أبي قسيمة.

صالح: تبين قسيمة.. روجي وزارة الإسكان^(٣).

(١) مسرحية أرض وقرص، مرجع سابق، ص ٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٧.

فالمفارقة اللفظية في معنى لفظ (قسيمة) الزوجة، وقطعة الأرض، ومن خلال اللعب باللفظ تتفجر الكوميديا اللفظية فقد عمد صالح الكاشي إلى جعل الإنسان (قسيمة) في عداد الأشياء. فمن أهم بواعث الضحك، وأكثر أنواع الفكاهة شيوعاً بل وأساسها - الاتحاد في الحروف والاختلاف في المعنى.

قد يتولد الضحك عن اللغة، وهو بسبب تداخل الجمود والآلية، وما يتضمنها من تكرار وقلب وتداخل سلاسل لغوية، فقد نضحك من الجمود الذي يكمن وراء الجمل الجاهزة، والعبارات المقررة، فيحولها إلى فكرة لا معقولة نتيجة اندفاع الإنسان خضوعاً لسرعة آلية مكتسبة إلى قول ما لم يكن يريد قوله^(١)، وكما قال برجسون «نحصل على أثر مضحك بنقل التعبير الطبيعي من فكرة ما، إلى لهجة أخرى»^(٢).

ففي اللوحة الثالثة من مسرحية (الكرة مدورة)، يكون أبو جمال أحد الإداريين بالفريق الكويتي، قد دخل الفندق الذي سيقم فيه الفريق الكويتي، حاملاً مجموعة من الجوازات ويتجه صوب الموظف ويضع الجوازات على المكتب.

أبو جمال: الله بالخير رفيك.

الموظف: ييس سير (بالإنجليزية).

أبو جمال: ييسر ولا تعسر.

الموظف: (باستفهام) ييس سير.

أبو جمال: (بغضب) ولا تعسر .. شفيك إنت،؟ جنيت .. قاعد أغشمرك.

إن أبا جمال لا يعرف الإنجليزية، وحدث الخلط اللفظي من خلال تقارب الألفاظ، (ييس سير) و(ييسر)^(٣).

(١) محمد فكري، المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى الآن (القاهرة: دار الهلال، كتاب الهلال رقم ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٨٧. (٢) الضحك، مرجع سابق ص ٨٢.

(٣) محمد الرشود، مسرحية الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٨، ص ٤٣.

إن جوهر الشيء المضحك هنا، هو عدم التناسب من ناحية، وفقدان الصلة بين فكرة وأخرى، أو بين لفظ وآخر^(١)، أو بين لغة ولغة، من ناحية أخرى إن اللوحة تنتقد السلوك الاجتماعي للموظف الجاهل المغرور. والمضحك هنا بمثابة عقوبة إجتماعية للسلوك الخاطئ، وفي نفس الوقت أداة إصلاح، لأن الفكاهة تبرز المثل الأعلى حين تسخر من نقيضه، وهي من هذه الناحية قد تكون كما قال برجسون بحق أداة اصططنعها المجتمع لتأديب أفرادهِ.

وعندما لا يفهم الموظف الهندي، ما يعنيه أبو جمال، يستاء أبو جمال، ويصرخ.

الموظف: دونت شاوت.. بليس بي كوايت.. كوايت
أبو جمال: (صارخا) أنا كوايت.. أنا من الفريق الكويتي.
الموظف: كوايت.

أبو جمال: إشغيتها الكويت.

الموظف: دونت شاوت بليس
أبو جمال: إبليس ياخذك^(٢).

ولجمل أبو جمال كلية بأمور اللغة الإنجليزية، يظن أن كلمة (كوايت) بمعنى الهدوء، هي نفس كلمة (الكويت) كإسم للدولة، فخلط بين صفة الهدوء وبين الإسم، وعندما يرجوه الموظف الهندي قائلاً: (بليس) بمعنى من فضلك، يظن أبو جمال أنه نطق باسم (الشيطان - إبليس).

ويتفجر الضحك من خلال سوء الفهم اللفظي بين لفتين مختلفين.
إن كوميلديا الرشود في هذه اللوحة، دأبت على السخرية من ذلك الإداري،

(١) أأرديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الأدب، ١٩٥٨) ص ٢٩٦.

(٢) الكرة ملوورة، مرجع سابق، ص ٤٣.

أبو جمال، كأحد المظاهر السلبية، مما جعلها تقترب بإثارة الضحك على هذه المظاهر الخاطئة، سواء في السلوك أو الطباع. والضحك المؤسسى هنا، بمثابة عقوبة إجتماعية، لتلك النوعية من إداري الفرق التي تمثل بلدها في الخارج.

ومن أهم بواعث الضحك، وأكثر أنواع الفكاهة شيوعاً - التورية - أي الإتحاد في الحروف والإختلاف في المعنى، وقد يكون الإتحاد في الحروف كاملاً وقد يكون في أكثر الحروف^(١)، ليعطي معنيين متناقضين، أحدهما جاد والآخر ساخر، كلفظي (البر) و(البار) والذي ينتقل بينهما الذهن وفي لحظة واحدة، فيتفجر الضحك.

المعلق: يتروحون البر؟

أبو جمال: إيه شفيها هذي بعد.. بتروح البر.. فيها شي؟

بتروح عشان تشرب لنا كم جلاس ونعدل روسنا.

المعلق: عاد ما لقيت تشرب إلا في البر.. إشرب إهني أحسن لك.

أبو علي: والبر وينه يا غبي.. اصبر شوي.. البر جدام عيونك.

(يشير للديسكو).

المعلق : أوه قصدك البار.. هذا مو البار.. هذا الديسكو^(٢).

في المشهد الثالث من مسرحية إذا (طاح الجمل) تسأل الزوجة (غنيمة) زوجها مشاري عن أبراج (الحظ)، فيظن مشاري أنها تسأله عن أبراج (الكويت).

غنيمة: (لمشاري) مشاري.. شرايك في الأبراج.

مشاري: أحسن ما في أبراج الكويت منظرهم.. بس من الداخل ما

كوشي.

غنيمة: مو قصدي أبراج الكويت.. قصدي الأبراج مالت الحظ.

(١) د. أحمد محمد الحوقي، الفكاهة في الأدب (القاهرة: نهضة مصر، ١٩٥٦) ص ٢، ٤٠.

(٢) مسرحية الكرة ملووق، مرجع سابق، ص ٤٥.

مشاري: أه... تقصدين البرج اللي أتولد فيه الإنسان^(١).

إن التورية هنا نوع من التلاعب بالالفاظ، أي أن اللفظ المفرد (الأبراج)، فقد استخدم بحروفه، ليدل على معنيين مختلفين، أي انها اعتمدت على التناقض بين الظاهر والباطن، أي أننا نرى ثمة من يعرف شيئا يجهله آخر، وهكذا فهي تقترب إلى حد ما - من المفارقة التي تقوم عليها الأعمال الدرامية الناصجة^(٢)، إذ تجبر الذهن لينتقل في لحظة واحدة، من معنى إلى آخر وبذلك تنتزع منه إستجابة الضحك.

في المشهد الثالث من مسرحية (لولائي) وفي قسم إدارة الجوازات يرفض الموظف المختص، معاملة أبو خالد، لأن على كفالته خادمة - قد هربت .

أبو خالد: انزين قول لأبو غدير، ممنوع مثل ما قلت لي.

أبو عبير: أنا أبو عبير.. مو أبو غدير..

أبو خالد: قول على كيفك.. وبشوفك شبتسوي ويا أبو رشا مالك.

أبو عبير: رجاء لا تغلط.. أنا مو أبو رشا.

أبو خالد: أه.. أبو خلود..

أبو عبير: أنا أبو عبير.. أبو عبير لو سمحتوا^(٣).

إن أبا خالد ينتقم عن طريق التكرار الهزلي للكلمات، فلدينا كلمتان موجودتان (عبير)، (غدير) ومن خلال خلطهما أو خلط بعض حروفهما، ليتفجر الضحك، من خلال سرعة البديهة اللغوية لدى أبو خالد... الذي ينتقد السلوك الإجتماعي لشخصية أبو غدير من ناحية، وموظف الجوازات من ناحية أخرى، ويستمر التكرار الهزلي للكلمات (عبير - غدير - رشا - خلود)، إذ يتفجر الشعور المضغوط كالزنبرك، فانفعال الفرح لدى أبو خالد والتحفز الفطري أدى إلى توليد

(١) محمد الرشود، مسرحية إذا طاح الجمل، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٢٣.

(٢) د. محمد عناني التورية الدرامية، مجلة نادي المسرح، العدد ٣، نوفمبر ١٩٧٩، ص ٤١.

(٣) محمد الرشود، مسرحية لولائي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٢٩.

نوع من تداعي الألفاظ، معتمدا على التلاعب في حروفها.
في الفصل الثاني من مسرحية (لولائي) .. تصل الخادمة بزاليا للبيت لأول مرة.

أم خالد: شوفي زيتون.

الخادمة: ماما.. أنا موزيتون.. أنا بزاليا.

أم خالد: زيتون.. يزاليا.. كله نفس الشي^(١).

فالزيتون يؤكل.. كذلك البزاليا.. كلها من الطعام، إن الضحك هنا تبع من أسلوب النقل من صنف إلى صنف آخر، وقديما قالوا - في فيلم غزل البنات - أستاذ عصافير - فرد المدرس.. حمام يا فتدي.. فأجاب الباشا: حمام.. عصافير كله يؤكل.
في المشهد الثاني من الفصل الثاني، من مسرحية (لولائي) .. تبرز التورية من خلال لفظ (الجو) الذي يدل مره في نظر أبو خالد على الطقس، وفي نظر أم خالد على (الجو) ملمحة لوجود الخادمة الشابة، فاللفظ الواحد دل على معنيين مختلفين.
أم خالد: بس أنا ملاحظة أنك هاليومين لازق بالبيت.. ومو قاعد تطلع.
أبو خالد: والله إنتي تدرين إني ريال حذاق.. والجو هالأيام ما يساعد على الحذاق

أم خالد: إيه قص علي.. قص علي

أبو خال: والله صبح.. ما أقص عليك

أم خالد: يعني قاعد عشان الجو الجوى؟.. (بخبث وتؤشر على المطبخ) يعني

مو عشان الجو!!.

أبو خالد: يا مره.. الله يهديك.. يعني معقولة أطالع خدامة^(٢).

(١) المرجع السابق، ص ١٣.

(٢) مسرحية لولائي، مرجع سابق، ص ٤٢.

ولم تحظ مسرحية بكوميديا التلاعب اللفظي أو الفكاهة اللفظية مثلما حظيت مسرحية (لولاكي 2)، والتي اعتمد بعضها على أسلوب النقل أي نقل التعبير من مستوى إلى مستوى آخر، معنى تعرفه إحدى الشخصيات، وتجهله شخصية أخرى. ففي المشهد الأول من الفصل الأول، ثور فتوح من وصفها بالجيكرة، وتخبر الأم بأن تكرار هذا الوصف من شأنه أن يمنع زواجها.

الأم : قوليلي من معلمك هالكلام؟

فتوح: من البنات

الأم: أي بنات؟

فتوح: بنات أفكار^(١).

ثم تتداخل السلاسل اللغوية، بحيث تكتسب الجملة معنيين مختلفين تكمنان في شتى ألوان التورية والكناية.

الأم: أنا كم مرة قايلة لك لا تمشين مع بنات أفكارك^(٢).

في نفس المشهد، يدخل الخادم ومعه صينية طعام، وينادي.. أكل.. أكل.

فهد: وين بيض الميون

الخادم: أنا يعرف بيض.. بس هيون ما يعرف.

الأم: بيض (تشير إلى عينيها) هيون هيون.

فوزية: (بالإنجليزية) آيز.. آيز..

الخادم: ماما.. أنا يعرف.. إنت أكو هيون.. فهو دي أكو هيون بس بيض

ماكو هيون.

فايز: حط هيونك في البيض واغليهم^(٣).

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٢، ص٦.

(٢) المرجع السابق، ص٦.

(٣) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص٨.

إلى جانب استخدام التورية للفظ (عيون)، هناك تداخل في سلاسل اللغة، إذ تتداخل سلسلتين من الأفكار - (البيض على هيئة العيون - العيون للرؤية، والبيض لا يرى) بحيث اكتسبت الجملة الحوارية أكثر من معنى، أحدهما تعرفه الأسرة، وفي نفس الوقت لا يعرفه الخادم الذي يجرد اللفظ من أي استعمال غير محددة ذهنيا، والفكاهة اللفظية هنا تشكل جزءا من سمات شخصية الخادم بل وتحدد ملامحه.

ويحكى الإبن الأكبر فهد لأمه لماذا سميت حبيبته - من طرف واحد - العنود.

فهد: يوم أمها ولدتها مارضت تطلع.. جلبت في بطن أمها.. ورفضت إنها تنزل.. طلعي يا معودة مو راضية.. تجمعوا الأطباء.. وجو اكل السسترات وحاولوا يطلعونها ماكو فائدة جا مدير المستشفى ووزير الصحة، حاول ينزلونها موراضية.. سوا حالة طوارئ وانقلاب.. شهرين وهم يحاولون يالله.. وافقت تنزل وبشروط.. عشان كلدي سماها أبوها، العنود^(١).

إن التورية اللفظية التي طرحها فهد، حول الاسم، إنما توشي بموقفها منه هو، فهي عنيدة جدا معه، ولذا ربط بين الاسم والصفة، فجمع الكناية إلى جانب التورية وأسلوب النقل كوسيلة من وسائل الضحك الملائم للشخصية.

في نفس المشهد يطلب فهد من أمه العطف (بمعنى أداة عطف) في حين أن الأم تظن أنه يطلب حنانا وعطفا، فاللفظ فهم بمعنيين مختلفين كنوع من التورية والتلاعب بمضمون اللفظ.

فهد: يمة أبي عطف

(١) المرجع السابق، ص ١٠.

الأم: تبي عطف.. أكثر من هذا المطف إلي أعطيكم إياه.
فهد: لا.. أبي جملة فيها عطف^(١).

فكلمة، أو لفظة عطف نقلت من معنى الإستعمال اللغوي، إلى الاستعمال
الإنساني ومن هنا تحدث المفارقة، كوسيلة لخلق موقف كوميدي، معتمداً على
التلاعب بالكلمة ومعناها عند كلا الطرفين (الأم - فهد).

في المشهد الثاني من الفصل الأول، يدخل فايز ممسكا بكتاب القراءة لي طرح
محمد الرشود مشهداً مبنياً من أوله إلى آخره على التلاعب بالألفاظ، ومعانيها
المتعددة في الذهن، الذي ينتقل بينها في لحظة واحدة، من خلال تداخل سلاسل
اللغة، مستخدماً (أسلوب النقل والتورية والكناية والجناس بأنواعه) ليتغير المعنى
بين لحظة وأخرى، ويتفجر الضحك في كل اللحظات... ورغم الملاحية وسرعة
البديهة، إلا أن المشهد، يبقى قائماً أساساً على التورية اللفظية غير الدرامية، ليعطل
من تطور الحدث.

فايز: يساهم الإنسان الكويتي بالتقدم والأزهار

الأم: الإزدهار ومو الأزهار.

فايز: رقي الحضارة.

فهد: شنو رقي وبطيخ.. قاعدين بالشيرة.

الأم: (تضحك) مو رقي الحضارة، رقي الحضارة، رقي الحضارة يعني تطور

الحضارة.. كمل.. كمل.

فايز: وواكبت الكويت المعصير.

فهد: من أي محل

الأم: خلط.. وواكبت الكويت المعصير

(١) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ١١.

فوزية: العصر وإلا المغرب

فتوح: ثأري الضحى حق القرقة..

الأم: وبعدين معاكم كمل يا فايز

فايز: وتحدثت الزمان وقفزت إلى صفوف الدول المتقدمة

فهد: أي صف ١ / ١ أو ٢ / ١.

فايز: وبعدين معاكم خلوني أكمل..

وعندما انحبس المطر..

فوزية: وعليه احبسوه..

فتوح: يا حسرتي شحال قلب أمه^(١).

ولا تزال معظم مسرحياتنا الكوميدية - في سائر أنحاء الوطن العربي - تعتمد بكل أسف اعتمادا كبيرا على هذا اللون من التورية اللفظية، وبالذات ما نطلق عليه فن القافية أو (الردح)، ليس إحتراما له ولكن إعترافا بمكانته الأدبية، والتي لا يخلو منها كبار الكتاب.. (حتى شكسبير نفسه)، والتي تنتشر في فن الموال الشعبي وتبعث البهجة بين جميع فئات الشعب مهما بلغت درجة ثقافتهم. ولكن هذا الفن ليس دراميا أي أنه لا يمكن أن يندرج في فن المسرح من حيث أن المسرح له مقتضياته التي تحتم عدم اعتماد المسرحية على أشواط متتالية من القافية أو (الردح) مهما بلغت درجة إمتاعها، وعادة ما يحدث الآن في مسرحياتنا الفكاهية، إذ تظل الشخصيات تتبادل القافية، وكلما أسرفت فيها، كان هذا دليلا على لمحيية الحوار، ونزعت الكوميدية^(٢).

في المشهد الرابع من الفصل الثاني يسأل المدرس تلميذه فهد عن معنى

(١) لولائي 2، مرجع سابق، ص ٢٧

(٢) التورية الدرامية، مرجع سابق، ص ٤١.

الضمير، فيحدث أن يكتسب اللفظ الواحد، معنيين، أحدهما بمعنى الاستخدام اللغوي، والثاني بمعنى الاستخدام الأخلاقي.. وعندما يسأل فايز المدرس عن معنى لفظ مستتر، يتغير المعنى تماماً، ويتفجر الموقف بالضحك.
فايز: شنو مستتر.

المدرس: يعني ضمير مستتر ومتخفي.
فايز: وليش الضمير يتستر ويتخفي.. أكيد مسوى شي.
موزين.. مأذي أحد أو بايق والا ليش مستتر^(١).

إن الطالب فايز عمد إلى أسلوب النقل من مستوى إلى مستوى آخر، كالتعبير عن إستخدامات اللغة، إلى إضفاء صفات إنسانية، كما لو كان الضمير إنساناً. ومن ناحية أخرى، إحداث تعارض بين المادي والمجرد، بين الواقعي والمثالي بين ما هو قائم وما يجب أن يقوم، كما يتم النقل في إنجهاين متعاكسين مرة نعلن ما يجب أن يكون، مع التظاهر بالإعتقاد بأن هذا هو الشيء القائم، وهنا تكمن السخرية. ومرة بالعكس، نصف بدقة وتشدد ما هو قائم، مع التظاهر بالإعتقاد أنه هكذا يجب أن تكون الأشياء، هكذا تجري الدعابة. والدعابة وفقاً لهذا التعريف، هي نقيض السخرية^(٢).

في المشهد الثالث من مسرحية (لنتخبوا أم علي)، تسأل المرشحة لمجلس الأمة (أم علي) زوجها قائلة:

أم علي: يعني شنو دستور
أبو علي: ما تعرفين الدستور
أم علي: أنا أعرف قبل الريال لي بقى يدش بيت ناس غرب يتنحج

(١) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق ص ٥٩.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ٨٤، ٨٥.

ويقول دستور.. دستور^(١).

إن جوهر الشيء المضحك هنا، هو عدم التناسب أو فقدان الصلة، بين فكرة وأخرى، أو اصطدام شعور، بشعور آخر^(٢).

فلفظة الدستور هنا لها معنيان، تترك أم علي معناها الثاني المخالف، لما عليه من تخلف ثقافي، من خلال الوقوف على تشكيلها الصوتي، وهنا تكون المفارقة التي تضحك، بل تنقلنا إلى السخرية من هذه المرشحة التي وقفت بها ظروفها عند المستوى الأدنى من المعرفة، فاللفظ يعطي معنيين متناقضين، أحدهما جاد (القانون الذي تسير عليه الدولة) والآخر ساخر (الإستئذان عند الدخول على غرباء)، ومن هنا فإن اللفظ والتلاعب به، يكون وسيلة فعالة لخلق الموقف الكوميدي. كذلك الحال عندما يصطبح جمال أربع دمي على هيئة مفاتيح، على أساس أنهم يعرفون الناس في المنطقة، ولهم القدرة على التعامل معهم، فتحلث المفارقة من خلال التلاعب بلفظ مفتاح، والذي أخذ بمعناه الحرفي، وليس بمعناه المجازي.

جمال: (يدخل ثلاث رجال وامرأة، تبدو أشكالهم على هيئة مفاتيح)
الجماعة من أشهر المفاتيح في المنطقة، وعندهم شيسموه القدرة على
فتح كل الأبواب المصكوكة، ما كو باب بينصك بوجهك.. بما.. مادام
هذيله معانا^(٣).

يرى هنري برجسون، أننا نحصل على أثر مضحك، عندما نحاول أن نفهم
تعبيراً ما، بمعناه الحقيقي، في حين أنه استعمل بمعناه المجازي،.. ومنذ أن يتركز
تباينها على مادية مجازاً فإن الفكرة المعبر عنها تصبح هزلية^(٤).

(١) محمد الرشود، مسرحية انتخبوا أم علي، نسخة مطبوعة، بالآلة الكاتبة ١٩٩٣، ص ١٤.

(٢) علم للمسرحية، مرجع سابق، ص ٢٩٦.

(٣) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٢١.

(٤) المضحك، مرجع سابق، ص ٧٨.

إن الرشود هنا استخدم التورية اللفظية غير الدرامية، إذ أقام نوعاً من التوازي بين المعنى المجازي أو الإصطلاحي، والمعنى الحرفي، مما جعل الذهن ينتقل في لحظة واحدة من معنى إلى آخر، وبذلك ينتزع منا استجابة الضحك.

لقد تدخل الرشود بنفسه عندما كشف عن المفارقة اللفظية بواسطة المشهد الكاريكاتوري (... يدخل ثلاث رجال وامرأة وتبدو أشكالهم على هيئة مفاتيح)^(١) فهو لم يترك لنا كمشاهدين مهمة اكتشاف المفارقة بذواتنا، وحاول أن يفكر نيابة عنا.. أو يشرح لنا، (والمسرح يأبى هذه الطريقة ويلفظها، لأن المسرح الحق، هو المسرح الذي يجعل المشاهدين في حالة حضور دائمة.. إن هذا السلوك اللغوي أشبه ما يكون بتدخل الكاتب في الحديث المسرحي، بالتعليق عليه، وهو أمر ينسى معه الكاتب أن كل شيء تابع من المشاهد ذاته)^(٢).

في المشهد الثاني يشارك الأبناء جمال، وعلي والدعم أبو علي، في تحية أم علي، لقدرتها على انتزاع ثمن الجواتي المباعة من مدير الجمعية، فيحيونها على طريقتهم، التي تدخل أم علي في عداد الأشياء، بشكل دعائي:

جمال: بيا أمي عن ألف ريال.. هذي إيرون ومن

علي: (بصورة دعائية) .. عنيدة.. وصلبة.

أبو علي: فعاله ومؤثرة..

جمال: ستروج آندسموث^(٣).

والواقع فإن المشهد السابق، يقترب كثيراً من فن الفودفيل عند لا بيش الذي يعتمد أحياناً إلى حساب الإنسان في عداد الأشياء، ولنقتطف مثلاً من مسرح

(١) انتخبوا أم علي، مرجع سابق ص ٢١.

(٢) المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مرجع سابق ص ١٤١.

(٣) انتخبوا أم علي، مرجع سابق ص ٩، ١٠.

لابيش، حيث يتأكد أحد أبطاله حينما يصعد إلى العربة، أنه لم ينس أيا من حقائبه، فيعد: «أربعة، خمسة، ستة، وامرأتي سبعة، وابنتي ثمانية وأنا تسعة»^(١). إن الضحك يتفجر من خلال الجمود الذي يكمن وراء الجمل الجاهزة، والعبارات المقررة - والتي نصف بها الأشياء.. أثناء الدعاية لترويجها - فيحولها إلى فكرة لا معقولة نتيجة إندفاع الإنسان خضوعا لسرعة آلية مكتسبة، إلى قول ما لم يكن يريد قوله:

فعندما يحاول أبو علي تهدئة المراقب في الجمعية التعاونية في مشهد أقرب إلى مشاهد الفودفيل في مسرح لايش.

أبو علي: وبعدين بشرفك أهى مو معذورة..

بضاعة اشترتها بالآف الدنانير.. جواتي ونعل ما يتخيروش عليك..

(المسرحية، ص٦)

فأبو علي يشبه المراقب أثناء اندفاعه الآلي، يشبهه بالجواتي والنعل، وتلك سمة ساخرة، ومزحة من مزح الفودفيل، الذي كان منفتحاً، على كافة أشكال الكوميديا - التلاعب بالألفاظ مثلاً - وكان يتخذ من الحوادث وأحداث الساعة مادة للسخرية السهلة والمزاح.. هذا وسار الفودفيل في اتجاهين أساسيين: فودفيل الحدث، حيث يتحول موقف مبدئي بسيط إلى لوحات أخلاقية صغيرة، وفودفيل الهجاء وهو أقرب إلى أساليب الفارس ولهجتها، ثم أعطى الفودفيل تدريجياً أهمية متزايدة للأحداث. وقد ظل الفودفيل أكثر المسرحيات الكوميدية شعبية وتلقائية، وكانت سماته الأساسية، استخدام الأحداث الآنية، والرغبة في التسلية السهلة، وحب الترفية، والإعتماد على الكوبليه، والموسيقى أحياناً، وهذا ما اعتمد عليه محمد الرشود في بعض مسرحياته الجماهيرية^(٢).

(١) الضحك، مرجع سابق ص ٤٥.

(٢) دسامية اسعد، حول الكوميديا والفودفيل مجلة المسرح، السنة الأولى، العدد الثاني يولييه ١٩٨١، ص١٦/١٨.

في المشهد السابع، فضحك سخرية، على عضوة مجلس الأمة، والتي طرحتها المسرحية ممثلة في أم عهدي، والتي تخطط - طلبا للضحك - بين التصريح الصحفي، وتسريح الشعر، إن الضحك الناتج من خلال الاتحاد في بعض حروف الكلمة (التصريح، والتسريح) الاختلاف في المعنى، كنوع من التلاعب اللفظي. الصحفي: إحنا نبي تصريح منك.

أم عهدي: ما عندي تسريح، أنا صرحت لكم ذبح المره بس.. عاد كل يوم تسريعات.. شرايكم بها التسريحة^(١).

فالفكاهة في الكوميديا، تنتمي إلى العمل الفني، وليس إلى بيئتنا الواقعية، وإنها إذا كانت تقترض مادتها من العالم الواقعي، فإن ظهورها في العمل الفني هو ما يجعلها فكهة^(٢). والتغيير الذي يتأتى من الكوميديات، تغيير مباشر، يتقبله الإنسان كعرض، ووسيلة للترفيه والإضحاك، وإن بدا هذا ظاهريا، أما جوهر العمل الكوميدي أو غايته، فهو التغيير الذي يجعل المرء لا يقبل أن يكون صورة من شخصية أم عهدي، التي سخر منها واستعلى عليها وتأكد لتفوقه عنها، كذلك لا يقبل المرء إلا أن يضحك أيضا من شخصية أبو حمد الذي يخلط بين (الجد، والجدل، وبين الطروح والطموح)^(٣).. الخ.

وعليه.. فإن الكوميديا تسمى دائما إلى تأكيد المسافة بين المتفرج، وبين ما يرى على خشبة المسرح، بحيث لا يميل في أي لحظة إلى الاندماج الشعوري فيما يراه، وبحيث تتأكد له (غيرية الغير) أي اختلاف هؤلاء الأشخاص عنه، وعدم تطابقهم مع حياته، وبحيث يستطيع أن يسعد بتصور أن هذا لا يحدث له، ولا يمكن

(١) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٥٤.

(٢) سوزان لانجر، إيقاع الكوميديا، مفاهيم الكوميديا، ترجمة امير سلامة، مجلة المسرح العدد ٣٦ نوفمبر ١٩٩١، ص ٥١.

(٣) مسرحية انتخبوا ام علي مرجع سابق ص ٥٧، ٥٨.

أن يحدث^(١) . وقد لا نكون مجافيين للصواب إذا قلنا: إن الكوميديا تمتدح المثل الأعلى، وتعلي من شأنه حين تسخر من نقيضه، وتتهكم على المنحرفين عنه، بأن تصب على رؤسهم النكات اللاذعة^(٢).

وهي من هذه الناحية قد تكون، كما قال برجسون بحق، أداة اصطنعها المجتمع لتأديب أفراده، ولعل أم عهدي وأبو حمد، أبو فهمي لعل رأس القائمة، فهي شخصيات، تمتاز - في العادة - بطابع الآلية، وكأنها هي مجرد أطياف، تقوم بمجموعة من الحركات دون أن يكون وراء أفعالها أي إتياء^(٣)، وكلما أنها أي معنى.

أبو فهمي: أنا شايف.. إنه الموضوع وايد معقد.

أبو حمد: (يشاكسه) وده الطب النفسي.

أبو فهمي: والوضع صعب ومر.

أبو حمد: (بإزاحه) حظ عليه شكر^(٤).

إن الكوميديا تنبع من خلال استخدام تداخل السلاسل في اللغة، أي تداخل سلسلتين من الأفكار، بحيث تكتسب الجملة معنيين مختلفين، من خلال التورية والكناية والطباق.

إن المشاكسة والممازحة، تقربنا إلى حد كبير من المسرح الهزلي - ممثلاً في حوار أبو حمد وأبو فهمي - الذي يجلد نشاطنا ويقوي من روحنا المعنوية، ويميد إلينا ثقتنا بأنفسنا، لأنه يعرض علينا شخصيات ضعيفة أو منحرفة أو ناقصة، تجعلنا نتصور في كل لحظة أننا اسمى من غيرنا بكثير.

(١) فن الكوميديا وحراسات أخرى مرجع سابق ص ٥١.

(٢) د. زكريا إبراهيم سيكولوجية الضحك والفكاهة (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨) ص ١١٤.

(٣) سيكولوجية الضحك والفكاهة، مرجع سابق ص ١١٨.

(٤) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٥٨.

الشتائم في المسرح

يرى الدكتور علي الراعي ان :

للشتائم دائما قيمة تروحية نفسية تخفف الضغط عن المتفرجين، كما انها تكسر جمود الأدب الذي يضطر الناس إلى التزامه طيلة اليوم. ومن هنا يحييها المتفرج دائما بالضحك العالي. فهي تعبر عن رغبة مكبوتة فيه، في أن يتناول الأشخاص والأشياء بسباب يشفي غليله، وهذا ما يفعله الفنان نيابة عنه، ودون أن يفقد المتفرج إحترامه لنفسه، ولا إحترام الغير له^(١).

ورغم أننا لم نسمع مرة واحدة - في الواقع - أي نوع من السباب أو الشتائم، إلا أننا على مستوى - الفن - نسمع الكثير من نعت الانسان بصفات وأسماء الحيوانات.

ففي مسرحية يا معيريس - في المقدمة - يسب الرجل، عامل التذاكر ويصفه بقوله :

الرجل : (وهو ماشي) انتو سفل - كلاب ملبسة ثياب وموكفوا الواحد يتعنى لكم^(٢).

وفي مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، وفي المشهد السابع، يصف الزملاء في العمل خالد بأنه حمار، حمار طيب، شابل الشغل كله على ظهره ومريحنا.

علي : حمار .. كان يظن انه بجلده واجتهاده .. بيترقى.

احمد : هو فعلا حمار .. ولكنه حمار طيب ومفيد واحنا استغيلنا

(١) د. علي الراعي، مسرح الشعب (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣) ص٤٧.

(٢) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص٦.

سذاجته، وخليناه يخلص أشغالنا ..^(١).

وفي المشهد الثامن، يحقق ضابط المرور مع خالد، الذي يصف نفسه، بالحمار.
خالد : أنا حمار^(٢).

في مسرحية (مصارعة حرة)، - في الترخيل الأول - وأثناء قيام عبدالله
بتمارين الصباح، يتدخل المذيع في الحدث، ويصف عبدالله بعدة صفات.
المذيع : قلت استلقى على ظهرك يا غبي^(٣).

وعندما يسترجع عبدالله موقف العم البخیل معه، يصفه عمه بقلة
الأدب.

صوت عبدالله: والأرض .. والمقارات في كل المناطق .. أين ذهبت؟
العم : هل تحاسبني ؟ .. ايا قليل الأدب .. هل وصلت بك الوقاحة إلى هذه
الدرجة^(٤).

وعندما - يفاجئ عبدالله صديقه احمد، ويسمع مكالمته التليفونية، ويكشفه
على حقيقته يصفه الثور بأنه (نذل حقير)^(٥).
احمد : عبدالله .. عبدالله تعال لا تزعل .. يا اخي.

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٠.

(٣) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص ٧.

(٤) المرجع السابق، ص ٩.

(٥) المرجع السابق، ص ١٧.

الثور : (خارجا مع عبدالله والفراشة) إخرس يا سافل^(١).

هذا الى جانب تبادل السباب بين الثور والفراشة.

عبدالله : بس كفو .. من هذا الجندل .. أه يا راسي.

الثور : لقد دمر حياتك .. وضحكك عليك بمقولاته.

الفراشة : (مقاطعا الثور) .. انت سافل وبلا قيم.

الثور : (مستمرا مع موسيقى مناسبة) انت سافل وضعيف.

الفراشة : (بعصبية) انت قيرو منحط^(٢).

وعندما تتصارع أفكار عبدالله (تمثلة في شخصية الثور والفراشة).

الفراشة : ولماذا لا تواجه الناس؟

عبدالله : الناس الخجاس.

الثور : (لعبدالله) .. لقد مللنا منك يا جبان^(٣).

في بداية الفصل الاول من مسرحية أرض وقرض يسب عامل ٣ لبنه، فترد عليه أمها قسيمة.

لبنه : (محدثة عامل ٣) اغا الله يخليك - (شيل البورسلان) - انت احسن

منه.

(١) المرجع السابق، ص ١٣.

(٢) المرجع السابق، ص ١٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٩.

عامل ٣ : يالله برو .. برو حمارة كلبة.

قسيمة : الحمار انت .. شحقه اتسب البتبه.

لبنة : اي شحقه تسبني .. انا اشسويت لك.

قسيمة : ما عليك منه .. هذا ثور^(١).

ثم يؤنب عامل ٢ نفسه، بل ويضرب نفسه ويقول :

عامل ٢ : (صارخا وبانفعال) .. انا يبي فلوس .. اولاذ مال انا يبي ياكل ..

يبي يلبس .. انا بشتغل كل يوم .. يتعب .. عرق .. أكو غبار أكو ..
فلوس

ماكو .. (يضرب نفسه).

انا حمار .. انا كلب .. انا حظ ماكو^(٢).

وعندما يدخل صالح الكاشي متكررا في زي وهيئة عامل بناء من صعيد
مصر، يحاور العمال، اذ يسأل عن محمود، والحوار في معظمه حوار عبثي، يبرز فيه
العي اللغوي، وعدم قدرة اللغة على التوصيل.

عامل ٢ : لا .. هذا حسنين يا حمار.

عامل ١ : (يمصيبة) انا نافوخي طار .. مش فاهم .. مش عاوز افهم.

انا حمار مافهمش^(٣).

(١) مسرحية أرض وقروض، مرجع سابق ص٢.

(٢) المرجع السابق، ص٣.

(٣) المرجع السابق، ص٦، ٥.

وعندما يفاضل (صالح المتنكر) زوجته قسيمة، تهدده لبنة بكسر رأسه.

صالح : انت تكسرين راسي يا جاموسة^(١).

وعندما يرقى صالح، ويزف البشري لأسرته، ويعد بعمل حفلة كبيرة بهذه المناسبة يدعو فيها الاهل والربع.

لبنة : (ضاحكة وتهرب) والاموات ييا... ليش ما تدعيهم.

صالح : (يلحقها) تتطنزين .. أيا حمارة^(٢).

وبعد طلاق قسيمة يحرس حقها في نصف المنزل، اخويها.

الثاني : احنا نحرس اختنا وتصير لها مثل الكلاب^(٣).

في مسرحية (الكرة مدورة)، وفي اللوحة الاولى يسب واحد من الجمهور زميله لانه اتهمه برمي كيس البنك على احد المشاهدين في الملعب.

الثالث (للثاني) والله انت كذاب.

الثاني : الكذاب انت^(٤).

وتسب زوجة احد اللاعبين احد المتفرجين، لانه يسخر من زوجها اللاعب دون ان يعرف انها زوجته.

المرأة : لانكم مغازلجية وسفل.

(١) المرجع السابق، ص ٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٧.

(٤) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٦.

الاول : احترمي نفسك وعن الغلط^(١).

وفي المشهد الاول من اللوحة الثانية، يصف المعلق لقاء اللاعب احمد، بوالد نوريه، والمتقدم لخطبتها.

المعلق : .. وفجأة يدخل الاب عابسا ومكشرا كالاسد ويسير بخفة الشباب رغم انه شايب تجاوز السبعين عاما.

الاب : انا شايب يا قليل الحيا .. في بيتي وتغلط علي .. يا الله اطلع برة .. برة^(٢)

ويتزوج احمد نورية وتطارده المعاكسات التليفونية من المعجبات والتي ترد عليهم والده نورية بعدد كبير من الفاظ السباب (ينعجب فيك ابليس .. حبتك القراة - قليلة الترية - قليلة الحيا قليلوا الادب، لا يستحون^(٣)).

في مسرحية اذا (طاح الجمل) - في المشهد الثاني - يصف مشاري زميله فهو الذي حل محله في رئاسة القسم مشاري : (.. آه اخذت مكاني يا النذل .. يالوصخ^(٤)).

في المشهد الثاني من مسرحية (لولاكي)، ينادي الابن خالد الخادمة بزاليا ويقول بزاليو، تعالي يا حمارة^(٥) فتدرد عليه بزاليا في المشهد الثالث (حب .. انتي

(١) المرجع السابق، ص ٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٤) مسرحية اذا طاح الجمل، مرجع سابق، ص ١٧.

(٥) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٣٧.

حمارة^(١).

في المشهد الرابع من المسرحية السياسية (أزمة وتعدي)، يستخر حسين من المربية الاردنية، ويصفها بالبقرة.

ام مازن: فين الخير .. ومنين الخير .. واولادكم يشفطوا الحليب شفط .. يا زلة
ما خلوش في صدورنا نقطة حليب .. ليش ما تجيبوا بقر من استراليا
ترضع اولادكم مش احسن.

حسين : ونجيب بقر استرالي ليش وانتو موجودين.

ام مازن : كتر الله خيرك .. يعني احنا بقر^(٢).

والواقع .. فإن السباب والردح والتلاعب بالالفاظ كمادة للسخرية السهلة والمزاح، انما يندرج تحت ما يسمى بفودفيل الهجاء، وهو اقرب الى اساليب الفارس^(٣) .. فالضحك قبل كل شيء تصحيح واصلاح، لقد وضع من اجل التخجيل، اذ يشع في الشخص المضحك منه احساسا متعبا، فاجتمع احيانا ما ينتقم عن طريق الضحك^(٤) ربما لشيء ما قد فقد منه.

ورغم ان للضحك افانين وطرائق، ورغم انه ظاهرة اجتماعية^(٥) الا ان الجماعة تميل الى الحد من روح الهزل، والمزاح لدى الافراد، فتراها تعمل في كثير من

(١) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٢) مسرحية أزمة وتعدي، مرجع سابق، ص ٢٥.

(٣) د. سامية أسعد، حول الكوميديا والفودفيل، مجلة المسرح، العدد الثاني، السنة الأولى، يوليو ١٩٨١،

ص ١٦، ١٧.

(٤) الضحك، مرجع سابق، ص ١٣٧.

(٥) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص ١٤، ٢٧.

الاحيان على وقف الضحك عند حده، او الاستعاضة عنه ببديل اقل خطورة منه،
الا وهو الابتسام^(١).

.. واخيرا يجب ان تؤكد على ان .. ضحك الجماعة .. لا يتلاشى، الا عندما
يكون دون معدل العقلية العامة، أو معدل العرف المألوف.

(١) انظر: ميكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ١٥ وعلم المسرحية، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

الخطأ اللفظي .. والترجمة الحرفية

ولا ترانا في حاجة إلى أن نقرر أن الخطأ اللفظي أو اللساني كثيرا ما يكون باعثا على الضحك، فإن هذه حقيقة نعرف جميعا كيف يستغلها في كثير من الأحيان كتاب المسرحيات الكوميديّة، وكتاب الفارس. وكثيرا ما تكون التراجم الحرفية (من لغة إلى أخرى) مناسبة طريقة لإثارة الضحك خصوصا حينما تحيى الترجمة ركيكة مفككة، أو حينما تحيى منطقية على تورية غير مقصودة^(١).

في اللوحة الثالثة من مسرحية (الكرة ملدورة)، لا تكون الترجمة ركيكة فحسب بل تنم عن جهل مطبق باللغة، ففي صالة الفندق - في الهند - يصطدم أبو جمال الموظف الإداري مع الفريق الكويتي، مع موظف الاتحاد الهندي.

الموظف : ... بليس بي كوايت .. كوايت

أبو جمال : (صارخا) أنا كوايت .. أنا من الفريق الكويتي.

الموظف : دونت شاولت بليس.

أبو جمال : ابليس يأخلك^(٢).

وفي المشهد الثالث، من مسرحية لولاكي، تتصدى الخادمة بزاليا لتعليم أولاد أبو خالد، اللغة بشكل خاطئ.

خالد : (I WRITE) أي رايت، يعني أنا يمين.

(THE BIRD IS ON THE TREE) ذا بيرد از أون ذا تري.

تري يعني شنو .. ثلاثة، ذا بيرد يعني شنو .. بزاليا ..

(١) ميكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ٩٦.

(٢) مسرحية الكرة ملدورة، مرجع سابق، ص ٤٢.

.. يعني شنو ذا بيرد؟

بزالبا : ذا بيرد يعني طيارة.

خالد : ايه عيل ذا بيرد أون ذا تري .. يعني الطيارة على ثلاثة^(١).

في المشهد الثالث، من مسرحية (انتخبوا أم علي)، يمارس أبو علي، الترجمة الحرفية، مما يسبب الضحك، والسخرية، أثناء ترجمته لكلام زوجته المرشحة في انتخابات مجلس الأمة، لملدوبة محطة التلفزيون التي جاءت لعمل مقابلة مع المرشحة أم علي.

أم علي : طبعا .. أكيد بالبحج .. وانشا الله بدش مجلس الأمة.

أبو علي : SHE SAID THAT SHE WILL WIN IN IN

مجلس الامة شنو بالانجليزي .. شنو مجلس .. مستنج روم .. وأمه ..

هز ملر .. إيه.

SHE WILL WIN IN SITING ROM HIS MOTER

المدبعة : (بامستغراب) SITING ROOM HIS MOTHER

أبو علي : ييس مستنج روم هز مودز .. مجلس الامة^(٢).

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٤٧، ٤٨.

(٢) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ١٨.

النكتة

والنكتة خبر قصير في شكل حكاية، أو هي عبارة أو لفظ يثير الضحك .. إن النكتة تلاعب بالألفاظ، من شأنه أن يصنع معنى مزدوجاً^(١).

إن عالم النكتة هو عالم المرح والسخرية، وذلك في مقابل عالم الجد والصرامة الذي يعيشه الناس، وطبيعة عالم المرح أنه يلغي العلاقة بين التوقع والنجاح، وبين الممكن والواقع، وبين الشيء وما يحيط به، وهو يلغي هذه العلاقة بأن يخلق عليها طابع اللعب والسخرية، وبأن يجعل الإنسان يقف على بعد منها .. فالنكتة مرح ذهني، ومن أهم خصائصها ذلك الكشف المفاجئ عن المعنى المزدوج^(٢).

وتهدف النكتة إلى تأكيد وضع الإنسان في الحياة وإزاحة المتاعب النفسية عنه، أما خصائصها الأساسية فيمكن إجمالها فيما يلي :

يتمثل الأثر النفسي للنكتة في المتعة الجمالية فحسب، والمتعة الجمالية من وجهة نظر علماء الجمال هي تلك التي تعارض المتعة المادية، فإذا كانت المتعة المادية هي الاحساس بالسعادة إزاء موضوع يسد احتياجات الحياة، فإن المتعة الجمالية هي الاحساس بالسعادة فحسب، دون أن يكون هذا الإحساس هادفاً إلى تحقيق غرض مادي في الحياة، ومن هنا كانت النكتة فوق كل نقد، لأنها لا تتعرض لمشكلة طريفة مثيرة للنقد، وإنما هي تسخر من موضوع بطريقة تتلاشى معها الروح النقدية لدى كل سامع، في الوقت الذي ينشأ لديه الاستعداد المفاجئ للضحك^(٣).

(١) د. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي (القاهرة: مكتبة غريب، ط ٣، ١٩٨١)

ص ٢١٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٢٢.

والنكتة تسد إحتياجات دوافع نفسية خفية تنشأ عن احساس الإنسان بعقبات تحول دون تحقيق رغباته الكاملة .. وربما تمثلت هذه العقبات في التربية والقيود الإجتماعية التي يخضع لها الفرد. ويمكننا أن نقول بتعبير آخر، أن النكتة تحرر من ضغط نعائيه ومن نفوذ يسيطر علينا^(١).

والواقع فإن النكتة ليست خبرا مباشرا او نقدا مباشرا، وإنما هي عبارة عن تلميح لشيء خفي^(٢) وفي نفس الوقت تهدف بسخريتها الى هدف ايجابي، كما انها تعد ضرورة لازمة لحياتنا وفكرنا، تتطلب مرحا ذهنيا ونشاطا ذهنيا من نوع خاص^(٣).

أما عن أنواع النكات، فهناك النكتة التي تسخر من مجموعة من الناس لا بسبب عيب شخصي، ولكن بسبب موقفهم إزاء موضوع يهم الجميع، .. وهناك نكات تنسب إلى الحموات، وهي نكات مشهورة، ومثل هذه النكات لا تعرض لأشخاصهن وإنما تسخر من موقفهن الإجتماعي المعروف .. وهناك النكات التي تسخر من غباء الإنسان ومن موقفه السلبي في المجتمع، فلكل مجتمع جانبه السلبي وجانبه الإيجابي، والإنسان بطبيعته يميل إلى الجانب الإيجابي ويطمح إليه، في حين يسخر من الجانب السلبي^(٤) فللنكتة علاقة وثيقة بشتى الظواهر الاجتماعية .. فالصراخ الطبقي يخلق النكات الاجتماعية، والكبت الجنسي يولد الكثير من الفكاهات الجنسية، والفقر يعمل على ظهور الكثير من النكات العدوانية، والثقافة العميقة تزيد من أصالة النكتة وتقبل روح الفكاهة^(٥).

(١) أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص ٢٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٢٤، ٢٣٠.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٣٠، ٢٣١.

(٥) سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ٥٠.

كما أن النكات السياسية تنطوي على النقد الاجتماعي والذع الاخلاقي، وتنسم بالبراعة والذكاء - إنما تتبادل في أوساط المثقفين والمشتغلين بالصحافة والإعلام، أما النكات الاجتماعية التي تنطوي على التهكم والسخرية ولا تخلو من الشماتة والعداوة، فلا يتم تبادلها إلا في الأوساط المقهورة التي ينتابها الشعور بالقهر والغبن الاجتماعي كما أوساط الطبقة الوسطى والبورجوازية الصغيرة، كما تشيع النكات العدوانية والقفشات الحافلة بمعاني الغضب والانتقام بين بعض الطبقات العاملة^(١).

ومحدثنا سوزان لانجر عن الدعابة والنكتة في إيقاع الكوميديا، فتقول: إن دعابة بسيطة للغاية في موضعها الصحيح تماماً، قد تفجر ضحكا شديدا، فالحدث يتصاعد في ذروته إلى نكتة، إلى حالة لا معقولة، إلى مفاجأة، فيضحك النظارة، ولكن بعد حالة الانفجار هذه، فإنهم لا يترجعون إلى حالة الفتور التي تعقب الضحك العادي، لأن الرواية تتواصل دون فترة توقف عادة ما نعطيها لفكرنا ومشاعرنا بعد أن نستمتع إلى نكتة.

فالحدث يتواصل من ضحك إلى آخر يجيء أحيانا بفترات متباعدة المسافة إلى حد ما، والناس خلالها يضحكون من الرواية، لا من سلسلة الدعابات^(٢).

في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، يكون هم خالد الأساسي، ومشكلته التي تؤرقه، هي كيف يثبت للمجتمع أنه رجل.. كامل الرجل.. ففي المشهد الرابع يناقش خالد مع ابنة خاله - الخطيبة المرشحة - سلوى مشكلته وكيف يثبت لوالدها - خاله - أنه رجل، ويتطور الموقف لينتهي بنكتة مغلفة، تثير الضحك.. والخرج معا، طرحت تلميحا، لا تصريحاً.

خالد: .. قاعد يقول عني جاهل وماني كفو زواج.

(١) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص ٣١.

(٢) مفاهيم في الكوميديا - إيقاع الكوميديا، مرجع سابق ص ٥١.

سلوى : هذي وجهة نظره.. وانت مالازم تزعل منه..

أنا معاك: إنه غلطان.. بس بدال ما تزعل ووتضايق، صلح له وجهة نظره.

خالد : بس أنا أأبي أعرف شلون حكمك أني مانني قد الزواج أهو جربني من قبل.. يعني لو تزوجت وقشلت.. معقولة يحكم علي.. أما يحكم كذي.. هميانني.. شلون يصير^(١).

ويلاحظ بن جوتسون، أن ما يكون معوجا أو ساقطا من كلام المؤلف أو معانيه، أو من كلام الناس وأفعالهم، يحرك فيهم الأحاسيس الوضيعة بصورة غريبة، ويستثيرهم في الغالب إلى الضحك^(٢)، إذ تتواجد الشخصية غير الأخلاقية للبطل الكوميدي دائما في كل ما نسميه كوميديا الضحك، لأنها تستحث فينا ضحكا يصحبه التفكير، فإنها لا تعرض أي تجليات أخلاقية أو قضايا، وإنما سبل للحكمة مقابل الحماقة^(٣).

في نفس المشهد تصرخ أم خالد مستنجدة بولدها خالد، ليدركها فقد رأت فأرا.

خالد : (يتناول حذاء) أنا أراويك فيه.. ونادوا خالي يشوف رجولتي وأنا أذبح الفار.. (ويخرج بسرعة)^(٤).

إن خالد يحاول يشتي الوسائل أن يثبت للنحال أنه رجل، فيتهكم ويسخر، لأنه مقهور ومغترب إجتماعيا، ويتنابه أيضا شعور بالغبن الإجتماعي، وإذا كانت النكتة تعبير عن اللاشعور، فهل هناك علاقة بين إثبات رجولة خالد في مسألة زواجه من سلوى أبنة خاله، وقتله للفأرا؟

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ١٥

(٢) علم المسرحية، مرجع سابق ص ٢٩٥

(٣) مفاهيم في الكوميديا. إيقاع الكوميديا مرجع سابق ص ٥١

(٤) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق ص ١٦

أعتقد أن هناك علاقة في بعض الأوساط الإجتماعية، في بعض المجتمعات بين الرجولة وقتل أو ذبح القطة، كطقس شعبي متخلف، فهل يشير محمد الرشود في مسرحيته إلى ذلك؟.. مجرد سؤال: وإذا كان السؤال في موضعه، فالربط بين الرجولة مع أيقاف التنفيذ، وذبح الفأر، وارد، وهنا يكون الرشود - عن طريق النكتة - قد طرح مقدمة صغرى لمسرحية (رجل مع وقف التنفيذ).

عندما نتمعن في مسرحيات يوجين لا بيش - كما تقول الدكتورة سامية أسعد - نرى أنها تقدم في نهاية الأمر صورة أكثر حيوية وأمانة، من تلك التي تقدمها المسرحيات الكوميديّة الجادة، وهذا لأن الفودفيل يقدم هذه الصور من خلال الضحك الذي لا يسعى إلى هدف بعينه، وتكرار المشاهد والأحاسيس من خلال شخصيات متشابهة، شاهد أمين على أخلاقيات الطبقة البورجوازية^(١).

في تلك الفترة،.. ونحن هنا لا نعقد مقارنة ولو من بعيد بين لا بيش الذي رسم صورة لأخلاقيات عصره، ملتزما بتقاليد الفودفيل، حيث اقتصرت ملاحظته على البورجوازية الصغيرة والمتوسطة. إذ أن القضايا مختلفة تماما باختلاف الظروف الحضارية من ناحية، وتوظيف كل أشكال الكوميديا - عند الرشود، لإدانة أوضاع اجتماعية والتسامي والاستعلاء عليها، بغية إصلاحها أو حتى التأمل فيها، من ناحية أخرى. وإن كان ثمة اتفاق، فيبرز في تقديم صورة أكثر حيوية وأكثر أمانة، كل لمجتمعه، وتوظيف الفودفيل أحيانا في مسرح محمد الرشود.

في مسرحية (لولاكي 2)، وفي المشهد الأول، تحاول الأم أن توقف فتوح للإستعداد للذهاب إلى المدرسة.

الأم: انزين.. قومي غسلي وجهك.

فتوح: ليش يه اليوم عيد^(٢).

(١) حول الكوميديا والفودفيل، مرجع سابق ص ١٩

(٢) مسرحية لولاكي ٢ مرجع سابق ص ٥.

ففتوح لا تغسل وجهها إلا يوم العيد، وفي هذا القول مفاجأة ومبالغة تفجر الضحك، خصوصاً واخوتها دائماً ما يصفونها بالجيكرة.
في المشهد الثاني يمازح فهد والده المشغول دوماً عنهم، ولا يخرج معهم للتنزه، وإذا خرج إصطحبهم إلى كراجات الشويخ والسكراب.
فهد: ييه شرايك تمشينا تودينا المقبرة^(١).

فالضحك من خلال نكتة فهد - حيث التنزه لا تكون في العادة في المقبرة - سيف مسلط، على من يخرج عن المألوف، من قوانين الجماعة وأساليب سلوكها، فلا بد من أن يستهدف بسخريتها اللاذعة وضحكها الموجه، وليس أدل على كون الضحك أداة اصططنعها المجتمع لتأديب أفرادها، من أن الجماعة واقفة بالمرصاد لكل من يستهين أو يستخف بمعاييرها، فهي ما تكاد تلمح سلوكه الغريب، حتي تصب على رأسه النكات صبا فلا يلبث أن يجد نفسه مضطراً إلى أن يرتد من جديد إلى حظيرتها^(٢).

إن الأب بانصرافه عن أبنائه، قد خرج على قوانين الجماعة، فالأب هو المسئول الأول، أو هكذا يجب أن يكون.
ويعترض الأبناء على تسلط الأب، ويسخرون من كثرة طلباته، أثناء تناوله الطعام، فهو يحتاج إلى عدد كبير لخدمته (يحتاج لصطاف كامل.. اشرايكم نزيد عدد الجرسونات)^(٣).

فوزية: إشرايك نجيب من الفلبين.
فايز: إشحقه من الفلبين.. أمي تولد نجيب لنا أربع جرسونات^(٤).

(١) المرجع السابق ص ٢٢.

(٢) سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٣) مسرحية لولاكي 2 مرجع سابق ص ٢٣.

(٤) المرجع السابق ص ٢٣.

إن فايز يستخدم سلاح النكتة، فهو السلاح الوحيد القادر على استخدامه سخريّة من الجميع، من الأب، والأم، وحتى من نفسه وأخوانه. فالضحك ملكة إجتماعية يراد بها تصحيح الخطأ في معاملة الجماعة.. والنكتة هنا وما يصاحبها من ضحك، تتناول تسلط الأب، وخنوع الأم، ورغم ذلك، فهي أخطاء لاتصل إلى درجة التحريم، لأن المجتمع يعالج مثل هذه الأخطاء.. بالجزء القانوني أو بحكم مواد القانون.. وكلما هبط الأب عن مرتبة التصرف المنطقي الذي يتناسب وعلاقاته بأبنائه، كان ذلك مثيراً للضحك، لا شيء إلا لتنبيهه إلى تقصيره وسوء تقديره. فشمة مضحكات تنشأ عن السلوك، كما أن ثمة مضحكات يسببها الموقف ومضحكات سببها الأخلاق^(١)، ولا جرم أن التعبير عن السلوك يكون غالباً بوسيلة الموقف (صراخ الأب وكثرة طلباته) - ووسيلة الكلام، الممتلئة في نكتة فهد (أمي تولد تحبب لنا أربع جرسونات)^(٢).

ولابد: أن يكون واضحاً، أن عدم ملاءمة الكلمات، سيظل أكثر إضحاكاً من مجرد سوء استعمالها، فعندما تسأل الأم ابنتها فوزية والتي تقوم ببعض الحركات الأرضية، ماذا تفعل، تجيبها فوزية بنكتة قاسية، قاعدة أذاكر العاب^(٣).

وكما هو معروف أن الألعاب تمارس، ولا تذاكر، وهنا يكمن التناقض بين القول (أذاكر) كفعل، (والألعاب) كمفعول يمارس، ورغم براءة النكتة إلا أن الأرديسي نيكول يعترض على كثرة استعمالها في الدراما فيقول: إن براءة التنلر وإن تكن من أسمى صور التعبير المضحك، تقتل الرواية التي تظهر فيها إذا بالغ الكاتب في استعمالها^(٤).

(١) علم المسرحية مرجع سابق ص ٣١٤.

(٢) مسرحية لولاكي 2 مرجع سابق ص ٢٣.

(٣) المرجع السابق ص ٢٧.

(٤) علم المسرحية مرجع سابق ص ٣٢١.

ولقد وجد محمد الرشود وسيلة فضلى لاستعراض روحه المرحه، إذ قدم مشاهد في مسرحية (لولاكى 2)، قائمة على الفكاهة، وتبيح فرصة مرحلة، للإلقاء النكتة، تلو النكتة، وهذه اللامحامية تعمل باستمرار على نقد سلبيات السلوك الاجتماعي في مسرحه، ويكاد أن يكون الضحك، عقوبة إجتماعية مخففة لمن يأخذون أنفسهم أحيانا بالأحكام الحرفية، ويطبقون القواعد في صرامة بالغة، توحى للذهن أنهم ليسوا أكثر من آلات تعمل بلا حس ولا تفكير - في بعض نماذج السلبية - وفي هذه الحالة يكون الضحك تصحيحا للأحكام المبالغ فيها... في دقتها وحرفيتها لأنها صفة آلية، لا تليق بالمنطق الإنساني وتصرفه السليم.

وعلى الرغم من إتهام محمد الرشود إلى التأليف في إطار الفودفيل الحرفي بعض المسرحيات، فإنه لم يمتنع عن تقديم لوحات اجتماعية جديدة، لعادات وتقاليد، بعض الفئات الاجتماعية، مثل البرجوازية الوسطى والصغيرة، ممثلة في (الأم في مسرحية لولاكى، والبنشرجي في مسرحية لولاكى 2، وأم علي) حيث حب المال، (والحال في مسرحية رجل مع وقف التنفيذ)، حيث الرغبة في اقتناء المال، مما حكم على تلك الفئات بالعيش حياة تقليدية وغطية خالية من كل ابتكار وحيوية...، إلا أن أهم ما يميز الرشود في مسرحياته الجماهيرية (أرض وقرص، الكرة مدورة، لولاكى، لولاكى 2، أم علي)، إن الضحك لا يفارقه ولا يفارقنا، وفي نفس الوقت تظل القضايا الاجتماعية ماثلة للعيان.

(لا شيء يضحك أكثر من التعاسة)

(صمويل بيكيت - نهاية اللعبة)

الفصل الثالث

أسلوب القلب

(العالم المقلوب)

ومن وسائل الضحك في مسرح الرشود، إستخدامه لأسلوب القلب، أي قلب الموقف، حيث تنعكس الأدوار. كالمتم الذي يلقي درساً في الأخلاق، والخدم الذي يأمر سيده، والتلميذ الذي يعلم أستاذه، والطفل الذي يلقي على والده درساً في التربية، كما يشمل أسلوب القلب أيضاً، موقف الظالم الذي يقع ضحية ظلمه، والمخدع الذي يقع ضحية خداعه، وكل ما يندرج - كما يرى برجسون تحت عنوان (العالم المقلوب). كذلك يتولد الضحك إذا امتدت فكرة عبارة معينة لتقلب المعنى إلى ضده، كأن يطلب المدرس من التلميذ ألا يؤجل عمل اليوم إلى الغد، فيجيب التلميذ: أمرك سيدي «سأؤجله إذن إلى بعد الغد...» ونستطيع كذلك أن نجد الضحك في عمليات قلب لغوية، أي وضع الفاعل مكان المفعول أو العكس بحيث تظل الجملة تحمل معنى ما.. كقول أحدهم: عض البطل الكلب^(١)،... فقط علينا أن «نتخيل بعض الشخصيات في وضع ما: إننا نحصل على مشهد كوميدي يثير الضحك، حين نجعل الوضع ينقلب، وحين تتبدل الأدوار»^(٢).

في المشهد الأول من مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) كان خالد الذي يبلغ من العمر عشرين عاماً، قد تأخر خارج البيت حتى منتصف الليل، مما سبب إزعاجاً وقلقاً لوالديه وشاركها فيه الجيران، وها هي الطفلة.. تلقن خالد درساً، إذ تستنكر أن يتأخر خارج البيت حتى منتصف الليل.

الطفلة: ... أمي تسلم عليك وتقول لك خالد جاء والا لأ (خالد يستفزه

(١) محمد فكري، المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى الآن (القاهرة: كتاب الهلال.. دار الهلال،

العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٨٨ - ٩٠.

(٢) هنري برجسون، الضحك، ترجمة د. علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات،

١٩٨٧) ص ٦٥.

السؤال.. ويتجه صوب الباب ويقف خلف أمه)

أم خالد: أي جاء سلمي عليها.. وقوليلها خالد وصل...

الطفلة: ومتى وصل

الأم: جاء البارح

الطفلة: الساعة كم

الأم: الساعة تنعش بالليل

الطفلة: (باستغراب) الله.. الساعة تنعش؟ وشللي أخره لها الوقت؟^(١).

وهنا في هذا الحوار، يبرز استخدام أسلوب القلب، لتحقيق الكوميديا، إذ جرت العادة، أن يعلم الكبار الصغار، ولكن قلب الوضع، لتعلم الطفلة ألطاف، الرجل خالد، والذي يبدو - رغم الكوميديا التي سببها أسلوب القلب، - أن خالد قد آله كثيرا أن تعلمه طفلة، وينظر إليه كطفل.

خالد: (يزيح أمه عن الباب ويتجه نحو الطفلة) شوفي الطاف سلمي على أمك .. وقولي لها اني جييت، وقولي لها أم خالد تقول لك مشكورة وما قصرتي.. يا الله يبا.. يا الله مع السلامة ..

.. زين يما .. زين كلدي - فضحتيني جدام العالم.. خليتيني طماشة
للي يسوى واللل ما يسوى^(٢).

ولم يقتصر الأمر على الطفلة ألطاف، إذ يتكرر المشهد بصورة أكثر عنفا مع الخادمة الهندية، والتي تتجاوز حالة الإستغراب، إلى حالة التوبيخ العنيف، إنه أحد

(١) محمد الرشود، مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٦، ص ٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٤.

النماذج الجيدة، لإستخدام أسلوب القلب.

(تدخل الهندية ومعها صينية فيها إبريق شاي واستكانات وتضعها على الطاولة، وتوجه حديثها لخالد).

الهندية: انت بابا ليش يتأخر وايد ويغلي ماما بيكي ويصير زعلان.. مرة ثانية لا يسوي تأخير

خالد: حاضر يا عمتي.. حاضر

الهندية: هذا حيب.. انت ما يستحي

خالد: (بغضب) أه... بعد هذا اللي ناقص^(١).

في المشهد الثامن من مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، وفي حوار بين الضابط وخالد أثناء التحقيق حول الحادث المروري الذي سببه خالد، يعرف من الضابط أن الأمر سيتحول إلى المحكمة.

خالد: (باستغراب) محكمة؟.. ومنهو اللي بيحاكمني

الضابط: أي نعم محكمة.. واحنا اللي بنحاكمك

خالد: لا.. أنا اللي بحاكمكم، وبحاكم المجتمع وبطالبكم بتحديد هويتي^(٢).

لقد تجلّى أسلوب القلب كوسيلة للإضحاك المؤسّس، عندما تنقلب الأمور، فيتحول المتهم في نظر إدارة المرور والمجتمع، إلى موقف القاضي الذي يحاكم الجميع، ويبحث عن هويته، فهو مظلوم وظالم في آن واحد. وعندما يهم خالد بالخروج،

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٩.

وترك ضابط المرور، لحين المحاكمة، يحدث، قلباً كوميدياً جديداً، يثير الضحك...
عندما، تنقلب الأمور لتكفل للمرأة (سلوى)، ابن خالها (الرجل) خالد.

خالد: خلاص أقدر أمشي

الضابط: لازم كفيل.. عندك واحد يكفلك؟

خالد: أي نعم موجود (ينادي) سلوى.. سلوى..

سلوى: (تدخل) نعم.. للحين ما اطلعت .. يا الله أعزرتني

خالد: تعالي كفليني

الضابط: (باستغراب) هذه كفيلتك

خالد: أي شقيها.. مواطنة وعندها جنسية مثلها مثلك والا ما يصير
بعد؟^(١).

إن خالد يعاني أساساً من كثير من الأمور المقلوبة، والتي لا يجد لها حلاً..
فدائماً ما يطرح الأسئلة، ولا يجد من يجيب، ولأنه يعيش تلك الحالة، فلا يكون
مدهشاً بالنسبة إليه أن تكفله سلوى، حتى ولو كانت امرأة، فهو إنسان يتعامل مع
جوهر الأشياء، يملك قلراً هائلاً من البراءة، أما الدهشة من جراء مسألة القلب
والمتمثلة في كفالة سلوى لخالد، فقد كانت من نصيب الضابط أحد أطراف الصراع
في مواجهة خالد. إن خالد ومنذ نهاية المشهد الثامن وحتى نهاية الحدث المسرحي،
قد فقد جزءاً كبيراً من براءته، وصمم أن يمارس دائماً كل ما هو مقلوب.. كي يتوازن
مع عالم مقلوب.

في مسرحية (أرض وقرض)، لا يواجه صالح الكاشي وضعاً مقلوباً، بل

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٣١.

يعيش في قلب ذلك الوضع المقلوب، فهو يتهرب من دائنيه (العمال الأجراء) - وقد دفع أموالا طائلة في إصلاح بيته الحكومي، ثم هو في وضع لا يسمح له بدخول بيته هو، إلا متنكرا.. أليس هذا موقفا يبعث على الضحك، إنه وضع مقلوب.

(يدخل صالِح من صالة المسرح مرتديا ملابس صعيدية، ومغنيا أغنية شعبية، ترافقه فرقة شعبية... الخ^(١))، ثم يدور الحوار التالي بين صالِح والعمال.

عامل ٣: وانت شتهو يشتغل.

صالِح: أنا بتاع كله.. معلم صحي ومساح وأعمل ديكور.. سبع صنايع، واللي خلتك والبخت ضايع.. هو الأستاذ صالِح فين.. أصلي سمعت عنه إنه راجل طيب وعنده ذمة وضمير.

عامل ٤: هذا حرامي.. وما عنده زمة ولا ضمير.. احنا صار لنا شهرين نشغل ولا أعطانا فلس واحد.. هذا بواق حرامي

قسيمة: (تصرخ) أوه صالِح.. انت شمسوي في نفسك

صالِح: شسوي ما قدرت أدش البيت والعمال محاصرينه

متولي: المعزب يا جماعة.. المعزب متنكر.. ما تسيبهوش يفلت من إيدكم.. الحقوه (صالِح يهرب ويلاحقه العمال في جميع أرجاء الصالة)^(٢).

فالمعزب (صالِح) يهرب خوفا من عماله الذين يلاحقونه، فهو مدين لهم بباقي الأتعاب، وهنا يبرز أسلوب القلب الذي يسبب الضحك على موقف صالِح،

(١) محمد الرشود، أرض وقرض، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٥.

(٢) أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٦ - ٩.

(فالخط من المقام، وعدم الملائمة، أو عدم المناسبة - والتلقائية، وروح التحرر، هي كلها من أسباب الضحك)^(١)، فالجانب الانتقادي في الفن، ما أن يتجه نحو الخارج، ما أن يصبح إجتماعيا، حتى يصبح أخلاقيا ويصبح الفنان رجلا أخلاقيا إجتماعيا^(٢) كما يرى توماس مان.

ويستمر الوضع المقلوب في موقف الإبنة لبنى، مع الهندي والعمال.
إذ تحمل هي، كفتاة صناديق البورسلان الثقيلة، بينما العمال، لا يبدو عليهم أي إهتمام، فيحدث القلب الكوميدي، إذ تقوم لبنى بدور العامل الخادم، الذي يأمر وينهر ويسب.

لبنة... قلبي بينشعل من ثقلهم - (حاملة البورسلان)..
(ومحدثة الهندي) أقول رفيك.. ودهم الحمام الله يعافيك
عامل ٢: (مؤشرا بيديه بعدم إهتمام).. خلاص - ياالله - روح.. روح
لبنة: ... وين أروح.. شيلهم واللي يخليك.. ودهم الحمام.. عفيه
عامل ٢: (رافضا بفضب) أنا ماكو عفيه
لبنة: (محدثة عامل ٣)... أعا الله يخليك.. انت احسن منه
عامل ٣: بالله برو.. برو.. حمارة.. كلبة....
لبنة: ... (وهي خارجة) ... حاضر.. أودي الأغراض.. صرنا عمال في

(١) الارديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة - (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٨) ص ٢٩٨.
(٢) هاكسل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب، العدد ٨٥، ١٩٦٦) ص ١٣٦.

هالبيت.. شيلي يا لبننة.. حاضر.. ودي يا لبننة.. حاضر..^(١).

إن كل سهو مضحك، وكلما كان السهو عميقاً، كلما إرتفعت الكوميديا. ففي مسرحية لولاكي، يعرض الرشود موقفا كوميديا يثير الضحك، عندما ينهى الأب عن شيء، ويأتي مثله، فيحدث تناقض بين القول والفعل، يصححه الأبناء، هنا ينعكس الموقف - ويحدث القلب، إذ ينه الأبناء آبائهم، فكان الإبن يلعب دور الأب، والأب يلعب دور الإبن، فعند دخول الأب أبو خالد (يتوقف ويديه صندوق الهيب ويأكل واحدة).

خالد وعلي: (بفرح) الله.. هيب.. هيب.. عطنا ييا.. تكفى

أبو خالد: لا.. الهيب مو زين.. يدمر هدومكم

خالد: والله ما ندمر هدومنا.. الله يخليك ييا

أبو خالد: (وهو يأكل) يا ييا.. أنتوا وراكم خدا والهيب يسدكم عن الأكل.

علي: كا انت قاعد تأكل.. ليش ما يسدك عن الغدا

أبو خالد: (مترددا) بس... أنا... أنا كبير ومعدتي تتحمل^(٢).

ويطرح جروتجان رأيه حول الموقف المعكوس، فيقول:

يمكن أن ننظر إلى سيكودينامية الكوميديا كنوع من الوضع الأدبي مقلوبا، لا يثور الإبن فيه على الأب، بل يسقط عليه المواقف المألوفة لما نحن إليه الطفولة، فيلعب الإبن دور الأب الظافر بالحرية (.....) والمنجزات الواضحة،

(١) مسرحية ارض وقرض، مرجع سابق، ص ٣، ٢.

(٢) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالالة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٥، ٤.

بينما يلعب الوالد دور المتفرج الخائب المحسور، إن الوضع الأوديبى المعكوس يتكرر في حياة كل رجل عندما ينمو الجيل الجديد فيتسلل في بطنه ليحل محل الجيل القديم في العمل وفي الحياة^(١).

وعندما سقطت أم خالد وتمورت أرجلها، وتحاول أن تسير عليها فلا تستطيع، فيماونها أطفالها، لتنهض؛ وكأنها طفلة صغيرة تتعلم المشي لأول مرة، وهنا يحدث قلب للموقف وعكس للأدوار.

أم خالد: (تنهض بمساعدة أولادها)

صالح: تاتا.. تاتا.. تاتا

علي: إمشي بروحك.. هدها علي.. خل تمشي بروحها

أم خالد (تسير بمفردها)

الأولاد: (بصوت واحد وبفرح) هي.. هي.. مشت.. مشت^(٢).

في المشهد الثاني من مسرحية (الكرة مدورة) يعمل المعلق الرياضي جرسونا - قلب في المهنة - حيث يأمر الجرسون الزبائن بالإصراف، لا من أن يكون في خدمتهم

الأول: شحقه جايب القاتورة؟ من طلبها منك؟

المعلق: (بجفاف) والله بدنا الحساب

الثاني: وشحقه مستعجل.. إحنا قاعدين

(١) مولين ميرشنت، الكوميديا، ترجمة د. علي أحمد محمود، (الكويت: عالم المعرفة، العدد ١٨، يونيو ١٩٧٩) ص ٣٠.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ١٠، ١١.

المعلق: (بعصبية) شو قاعدين - إحنا فاعمينها ديوانية... أكل وأكلتوا -
وشاي وشربتوا - خلاص دفعوا الحساب واتكلوا على الله
الثاني: عطا الحساب ييا.. هذا مبين عليه مهاوشجي^(١).

والى جانب أسلوب القلب أساما في مهنة الجرسون، نلاحظ أن الكاتب
وضع قبل حوار المعلق، بين الأقواس صفات تدل على المبالغة في توظيف قلب
الأوضاع، ليضمن مزيدا من التناقض، ومزيذا من الكوميديا، من خلال عكس ما
يجب أن تكون عليه مهنة الجرسون، من رقة وطاعة إلى (جفاف - عصبية -
غضب)، فتحول الجرسون في المشهد الثاني من مأمور إلى أمر، ليحدث التناقض
الذي يؤدي من خلال ذلك القلب إلى الضحك.

في المشهد الأول من مسرحية لولاكي، يحدث القلب من خلال الإبن صالح،
الذي يأكل فيعلق الأكل على وجهه، فينظر إليه الأب أبو خالد ويقهقه، ثم يعاود
الإبن خالد الأكل ورمي القشر على الأرض.

أبو خالد: (بغضب) صبح انك وصبح.. أكو واحد يأكل ويقط القشر على
الأرض؟، شيلهم وقلهم بالزبالة.

صالح: (يأكل الهمبة ويأكل القشر معها، فينظر إليه الأب ويضحك
بقوة)^(٢).

فالضحك يتولد في هذا المشهد، إذ امتدت فكرة عبارة معينة لتقلب المعنى
إلى ضده، فعندما ينهر أبو خالد ولده (أكو واحد يأكل ويقط القشر على الأرض)
يمتد صالح بفكره عدم إلقاء القشر على الأرض، ويأكله. تماما مثلما يأمر المدرس

(١) محمد الرشود، مسرحية الكرة ملورة، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٨، ص ٢٦.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٦.

تلميذه، بالا يؤجل عمل اليوم إلى الغد، فيجيبه الطالب، أمرك يا سيدي ساؤجله إلى بعد الغد.

ورغم أن مسرحية (أزمة وتعدي)، مسرحية سياسية، بالأساس إلا أن الكاتب محمد الرشود، بحسه الساخر، أضاف بعض المواقف الكوميديّة الموظفة لخدمة بنيانه الدرامي، كنوع من الكوميديا السياسية الساخرة، إذ يتجلى توظيف أداة القلب، في المشهد السادس، ليعرض وجهة النظر - المقلوبة - والتي تقلب الحقائق، وليؤكد فكرة (العالم المقلوب)، كما يرى برجسون

(شخص يظهر على المسرح): قضية الكويت قضية عربية، ولا يحق للأجانب أن يتدخلوا ويدسوا أنوفهم في قضايانا العربية.. نحن ضد الوجود الأمريكي ضد التدخل الأجنبي ويجب على الجماهير العربية أن تمارس دورها.. وتتصدى للغزو الإستعماري الإمبريالي، وتفشل مخططاته الرامية للسيطرة على أراضينا وثرواتنا النفطية.. إننا نشجب وبكل قوة الغزو الأمريكي للخليج.. ونطالب بانسحابه من الأراضي المقدسة، ونقف مع العراق في كفاحه العادل ضد الإستعمار والإمبريالية^(١).

إن الكاتب في هذا المشهد يفضح وضعية القلب، كأن يتحول المعتدي إلى مستصرخ للشعوب العربية، ويلصق أطماعه ويسقطها على الغير أنها فكرة (العالم المقلوب) التي تولد الضحك.. لكنه هنا ضحك كالبكاء.

والواقع أنه ليس من الضروري أن تؤدي روح الكوميديا إلى إضعاف روح الجدل، لدى أفراد الجماعة، بل قد ترتد روح الفكاهة على الجمهور نفسه، فتحتنه عن طريق الدعابة إلى مضاعفة جهده وزيادة مقاومته، حتى يتسنى له القضاء على ذلك

(١) محمد الرشود أزمة وتعدي، نسخة بالآلة الكاتبة، القاهرة، ١٩٩١، ص ٣٣.

الخصم العنيد، الذي يصب عليه جام غضبه^(١).

لم تحظ مسرحية من مسرحيات محمد الرشود بإعتمادها على كوميديا وضعية العالم المقلوب مثل مسرحية لولاكي 2، ففي المشهد الثاني من الفصل الأول، عندما تدخل الجلدة، متعبة، وتخبر إبنها (الأم) - أنها كادت أن تموت اليوم.

الجلدة: وأنا رايحة السوق عشان يشري لكم القباقيب وكنت مستعجلة أبيي الحق قبل لا يصك السوق دزيته بالسيارة.. كنت أمشي بسرعة ١٢٠ أو ١٤٠ المهم جان يطفى عندي بنجر والسيارة أخذت يمين وبقيت أنقلب.

فوزية: وما انقلبت!

الجلدة: لا

فوزية: حسافة؟!

فايز: لو منقلبه إنجان شيقومها.. ما يقومونها إلا بعد أسبوع^(٢).

إن الجلدة قد وضعت في موقف لا يمكن أن تتوقعه في يوم من الأيام كأن يستخر منها أحفادها. من ناحية أخرى إن الضحك الناتج، قد ينتج من روح عدم الملاءمة (فالجلدة ضخمة) مما أتاح للأحفاد القيام بتتبع الملابس الساخرة، التي قد تطرأ على إنقلاب سيارتها، وكيفية إخراج جدتهم منها. على أن جزءا من الضحك قد نشأ في هذا الموقف من اختلاف سلوك الجلدة، عن سلوك الأحفاد الذين تحتك بهم،.. وثمة كان استعمال الأنماط الغريبة في الكوميديا، بهذه الكثرة الهائلة، فيما تهدف إليه من إضحاك، متوقفا على عدم الملاءمة، من جهة وعلى النقيض في

(١) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك (القاهرة: مكتبة مصر ١٩٨٨) ص ٥٠، ٥١.

(٢) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة مطبوعة بالآلة كاتبة للكويت، ١٩٩٢، ص ١٨.

السلوك من جهة أخرى^(١). وهنا يدخل في لثة الضحك نية التحقير غير المعترف بها، وبالتالي نية التصويب أو الإصلاح ولو خارجيا على الأقل، وبهذا تكون الكوميديا أقرب إلى الحياة الواقعية من الدراما^(٢). فالكوميديا دائما ما تحفزنا لأن نضحك على شخصيات معينة، ولا نضحك على الآخرين، وبضحكتنا تلقائيا نتهزم للحكم النقدي للكاتب المسرحي^(٣)، وهذا ما ينطبق تماما على المشهد الأول من الفصل الأول إذ تبرز نمطية القلب التي تولد الضحك، عندما تكتشف الأم، أن ابنتها فتوح تحشو حقيبة المدرسة الخاصة بها، بملابس معلقة للبيع.

الأم: شها الملابس حق منو

فتوح: ملابسي

الأم: وشحقه حاطتهم بالجنطة؟

فتوح: المدرسات يجيبون ملابس ويبيعون على بعض قلت: أنه أبيع على الطالبات^(٤).

إن فتوح الطالبة، عمدت إلى تكرار الموقف - بالنسبة للمدرسات مع التأكيد على وضعية القلب، فالدرس هنا موجه بالأساس لأخطاء المدرسات، وليس لفتوح.

في المشهد الثاني من الفصل الأول، يطلب فهد من أبيه المشغول عنهم دائما أن يخرج بهم للنزهة، فقد سبق أن خرجوا في فسحة إلى جراجات الشويخ، ومرة أخرى إلى المستوصف، فلماذا لا يخرج بهم في نزهة حقيقية..

(١) علم المسرحية، مرجع سابق، ص ٣١٥.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ٩١.

(٣) و.د. هوراس، الكوميديا بين الدراما والنظرية، ترجمة أمير سلامة، مجلة المسرح، السنة الأولى،

المعد السادس، نوفمبر ١٩٨١، ص ٦٣.

(٤) لولاكي 2، مرجع سابق ص ١١.

فهد: يبه شرايك تمشينا تودينا المقبرة

الأب: (بغضب) المقبرة اللي تدفك إنشاء الله^(١)

فلقد انعكست أدوار توظيف المكان، حيث أصبحت - في ظل الأب المشغول دائما - المقبرة مكانا للنزهة، إنه العالم المقلوب على رأي برجسون. إن الكاتب في المشهد السابق، عمد إلى تأنيب الأب على إنشغاله «فالضحك، نوع من التوبيخ الاجتماعي، وهو دائما مشين بالنسبة إلى الشخص المضحك منه»^(٢).

في المشهد الثالث من الفصل الثاني تبرز الكوميديا ويتفجر الضحك من خلال تبادل الأدوار في مشهد مرسوم بعناية يجمع بين الأب وأبنائه، بعد أن تركت الأم المنزل غاضبة، وأصبح الأب يقوم بكل أعباء المنزل. مما حدا به أن يفرج عن نفسه، ويخرج إلى أصدقائه بالديوانية، بعد أن يطمئن إلى نوم أولاده، فيحاول أن يتسلل.

الأب: «يدعون النوم.. ويطل في وجوههم» الظاهر ناموا خلني أروح
الديوانية

(ينهض ويتجه صوب الباب بأصابع رجليه)

فوزية: ييا.. ييا.. وين رايح

الأب: (بارتباك) ها.. أنا هني.. موجود.. انت ليش ما نمتي.. نامي.. يالله
نامي.. خمدي (يجلس على الأرض.. فيدعون النوم.. ويشخرون،
فيتوجه صوب الباب).

فهد: ييا.. ييا^(٣).

(١) المرجع السابق، ص ٢٢

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ٩١.

(٣) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٥٤.

ويتكرر الموقف مرات.. الأب يحاول أن يتسلل خارجا، ويضبطه الأبناء.. إنها وضعية القلب التي يتفجر منها الضحك، ويمتد المشهد، إذ يطلب الأبناء من الأب أن يحكي لهم قصة كي يناموا، فيحكي، حتى يغلبه النوم، بينما يستيقظ الأولاد ليلعبوا.

الأب: (بصوت ناعم) بعدين راح البحر وشربه.. والسفن والبحارة... و.. (يتنأب الأب وينام).

فتوح: شنو هذا.. فلم هندي

فايز: وبعدين بيا

الأب: (يشخر)

فهد: خله نام.. قوموا نلعب

(ينفض الأطفال من أسرتهم ويلعبون حول الأب وهو نائم ويشخر)^(١)

في المشهد الرابع من الفصل الثاني، يرسم الكاتب مشهداً كاملاً معتمداً على أسلوب القلب - قلب الموقف، وعكس الأدوار، فبعد إنتقاد فتوح للمدرسات اللاتي يبعن الملابس بالمدرسة، مما دحاهما لتقليدهن - رغم أن المدرسة قدوة، يقدم الكاتب نموذجاً آخر للمدرس - حيث قلب موقفه، وإنعكس دوره مما يشكل ظاهرة خطيرة تستأهل البحث، كقضية إجتماعية وتربوية.

فنعندما يدخل مدرس اللغة الإنجليزية، يطلب منه الأب البنشرجي، أن يعاونه في حمل الكراتين معه إلى المطبخ. فيرحب المدرس من باب التعاون ويحمل الكراتين إلى المطبخ.

(١) المرجع السابق، ص ٥٥.

الأب: (يتذكر كوي الملابس) أوه الاوتي (يسك المكواة ويكوي الملابس..
بينما المدرس مستمر في حمل الكرتين.. والحادم يقشر البطاطا في
المطبخ (يضرب جرس الباب)
الحادم: أستاذ انت قشر بطاطا.. أنا بروح يفتح باب (المدرس يقشر
البطاطا.. يدخل مدرس العربي)^(١).

إن أسلوب القلب، وتبادل الأدوار بين المدرس والحادم، فمدرس اللغة
الإنجليزية يقشر البطاطا، ومدرس اللغة العربية إندمج في كوي للملابس. ورغم
الضحك المتفجر من الموقف السابق، إلا أنه ضحك يدعو للتأمل على قلب الأدوار
من ناحية، وكرامة مهنة التدريس من ناحية أخرى، والتي فرط فيها رجالها.. لكن
قطعا هناك أسباب للضحك، وهذا ما تشير إليه المسرحية، من خلال الكوميديا
الانتقادية الساخرة المبنية على أسلوب القلب.

فرغم أن مدرس الإنجليزية يقشر البطاطا إلا أنه مازال يتحدث الإنجليزية بما
يخلق تناقضا، ويزيد من حدة الموقف الضاحك، وكذلك مدرس اللغة العربية،
والذي يتحدث العربية الفصحى، إنه موقف مبني على الحركات النمطية لأصحاب
الحرف، والتي يمارسونها بشكل آلي يبعث على السخرية، «فالخط من المقام وعدم
الملاءمة، أو عدم المناسبة، والتلقائية وروح التحرر كلها من أسباب الضحك»^(٢).

المدرس: أنا جاهز (ويقشر البطاطا) ون مينيت... اشوي بس

ما بقى إلا بطاطا واحدة... أوكي..

مدرس اللغة العربية: وأنا جاهز.. لحظة واحدة لم يبق إلا الكم^(٣).

(١) لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٥٧، ٥٨

(٢) علم المسرحية، مرجع سابق، ص ٢٩٨

(٣) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٥٨

ويرى الدكتور زكريا إبراهيم، «ثمة فكاهات تستثير لدينا الضحك، دون أن تكون لها أدنى صبغة أخلاقية، كالحركات النمطية، التي يقوم بها أرباب الحرف المختلفة بشكل آلي يبعث على السخرية^(١)».

ورغم أن المؤلف محمد الرشود أحد رجالات التربية، ويضع نصب عينيه - كمعلم سابق - تلك الأنماط السلوكية التي يمارسها بعض أبناء المهنة التربوية، إلا أنه بطرحه الكوميدي، إنما يلفت النظر إلى عيب في السلوك الاجتماعي، تجدر دراسة أسبابه في المجتمع والعوامل التي أدت إلى إنحداره. ورغم إدراكنا أن الفن - إنما يجنح أحيانا إلى المبالغة في رسم صورة ما، إلا أننا نعرف في نفس الوقت أن تلك المبالغة، إنما تكون أساسا لفضح العيب، أو لكشف سلوك ما، محاولة إصلاحه. فالضحك الناشئ عن سلوك المدرسين، ضرب من التحذير الاجتماعي، حتى لا يشذ الفرد عما أصطلح عليه المجتمع. وفي نفس الوقت، وبالرغم من هذا فإن الفنان المسرحي، ليس كائنًا أخلاقيا، كما يرى جوته:

قد يكون للعمل الفني اثاره الأخلاقية، لكن مطالبة الفنان بأن يضع نصب عينيه غايات وأهداف أخلاقية تؤدي إلى إفساد العمل الفني..

إن الفنان ينبغي أن يعتمد عن إلقاء المواعظ الأخلاقية^(٢) ومع إحترامنا الشديد لمقولة جوته إلا أن الفنان لا بد أن يكون له دور إصلاحي في المجتمع، وإلا ما أهميته أساسا، فالكوميديا ليست للضحك فقط، ولكنها للتفكير والتحذير وإصلاح الخطأ عن طريق التسامي عليه، وتجاوزه، إلى جانب المتعة والترفيه^(٣). فالملهات في

(١) سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ١٣٧، ١٣٨.

(٢) ماكسل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة أسعد حليم (القاهرة: نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب العدد ٨٥٥، ١٩٦٦) ص ١٣٤.

ويرى بوقس (أنه ليس من شأن الملهات أن تغرس المبادئ الخلقية، أنظر: للهاته في المسرحية والقصة، مرجع سابق ص ٦٧.

(٣) ويرى روجرم. يسفيلد: أن اختصاص المسرحية هو أن ترفه علينا وتروح عنا. انظر: فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: دار نهضة مصر ١٩٧٨)، ص ١٤٧.

أبسط تعريف لها: «محاكاة للحياة الإنسانية، بغية إثارة إنفعالي السرور والفرح، في نفس المتفرج. فالكوميديا بطبيعتها هجائية أو نقدية ساخرة، تستخدم سلاح الضحك والسخرية، في كشف الإعوجاج الإنساني وإصلاح الخلل الاجتماعي^(١).

في المشهد الرابع من الفصل الثاني يفقد مدرس اللغة الإنجليزية أعصابه ويصرخ غاضباً، لأنه إنتظر فوزية أكثر من اللازم، وعندما يهم بالإنصراف غاضباً... ينقلب الموقف.

فوزية: انت تدرسنني بفلوسي.. وتنتظرني على كفي.. إنت ما تمشيني على كيفك.. إنت تمشي على مزاجنا.. إحنا قاعدين نعطيك فلوس.. أي والله.. طرار ويتشرط^(٢).

المدرس بغضب: أو نو.. هذي إهانة.. أنا طرار.. انتي لازم تعتذرين.

فوزية، وفايز: لا ما نعتذر.. عاجبك عاجبك.. مو عاجبك سوي اللي تبيه. لقد إنقلب الموقف، فتولد الضحك على كرامة المدرس الضائعة، والضحك على هذا الموقف يصبح هجوماً من المجتمع في مجموعة، أو هجوماً من قسم خاص من المجتمع، على ما يعتبره شيئاً غير اجتماعي، شيئاً شاذاً - ضياع كرامة المدرس وإدماؤه الدروس الخصوصية - يحتمل أن يؤدي إلى الضرر^(٣).

في المشهد الثاني من الفصل الأول في مسرحية (انتخبوا أم علي)، تنعكس الأدوار، وينقلب الموقف فالفتى جمال، يهدد بالصراخ وفضح الفتاة التي تعاكسه.

جمال: أنا ما بي أتعرف عليك (بالإنجليزية) يو أندر ستاند (يمشي عنها)
أنا ما أبي أكلمك فصب (بالإنجليزية) جو تو هيل يا الله

(١) د. فوزية مكاي الكوميليا في المسرح الكويتي، (الكويت: ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص ٢٢.

(٢) لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٦١.

(٣) علم المسرحية مرجع سابق، ص ٢٩٣.

الفتاة: إنت مغرور

جمال: أوكي أنا مغرور... بس انتي دمك ثقیل

الفتاة: مقبولة منك

جمال: شوفي أحسن لك وخري عني.. والا ترى أصارخ وألم الناس

عليك (يهددها) أصارخ.

الفتاة: (بخوف) لا.. بس.. بس.. قطيعة. تخرج^(١).

لقد وُضع جمال كشخصية، في موقف لا يمكن أن نتوقعه في يوم من الأيام، فهو كما لو كان قد تحول من رجل إلى امرأة، وواضح استخدام أسلوب القلب، ليتفجر الضحك، كنوع من التحذير الاجتماعي لأمثاله حتى لا يشذ عما إصطلح عليه المجتمع، وحتى يعود جمال إلى مروتته، التي ينتظرها منه الناس^(٢).

في المشهد السادس، يجلس أبو علي أمام التلفزيون في المنزل - وأم علي في مجلس الأمة - ليشاهد برنامجاً تلفزيونياً، موجهاً إلى المرأة، يعتمد المشهد كلية على أسلوب القلب.

المديعة: سيدتي.. أغلب الرجال يقضون وقتهم خارج المنزل.

أبو علي: (معلقاً) كذابة.. كاني أنا قاعد في البيت

المديعة: ولكي تحتفظي بزوجه داخل البيت... إلبسي أجمل الملابس، وكوني أنيقة أمام عينه.

(١) محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣، ص ٩.

(٢) د. عمر السموقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٥، ١٩٧٠)

أبو علي: والله أنا دائما أنيق وكشخة

المذبة: إهمني بشعرك وحافظي على جماله

أبو علي: (يسح على شعره)

المذبة: وعندما يأتي البيت إستقبله بابتسامة عريضة (يبتسم)^(١).

لقد كان تركيز الكوميديا دائما على أخطاء الإنسان التي يمكن إصلاحها، وتلك العيوب والنقائص في النفس البشرية وفي المجتمع التي يمكن للبشر أن يعالجوها، ويتخطوها، والتي تتمثل عادة في أخطاء التركيب أو البناء الإجتماعي والعلاقات البشرية التي تشوبها أخطاء يمكن تلافيها، سواء كانت هذه ترجع إلى أخطاء في الأفكار والمفاهيم أم إلى أخطاء تقليدية توارثها المجتمع عن الأسلاف...

أم إلى أخطاء فيما تواضع عليه المجتمع في فترة زمنية معينة، أم إلى أخطاء أعمق من هذا، أخطاء من النوازع البشرية نفسها^(٢).

(١) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٥١.

(٢) د. محمد هنائي، فن الكوميديا ودراسات أخرى، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصري، ١٩٨٠) ص ٥٠.

إن مقدرة الأمة على الضحك على غيرها
هي علامة صادقة على أنها أمة متعلمة
(روجر م. بسفيلد)

الفصل الرابع

أسلوب الكاريكاتير

والكاريكاتير في أبسط معانيه، عبارة عن أسلوب تعبيرى ساخر يعتمد على المبالغة في تصوير بعض ملامح الشخصية، بهدف إلقاء الضوء عليها، ووضع المتفرج في موقف معين تجاهها..

وإذا كان الرسام يتلاعب بالمظاهر المادية للشخصية للتأكيد على الملامح النفسية المختلفة، فإن كاتب الكوميديا يختلف في منهجه قليلا عن رسام الكاريكاتير الذي يعمد إلى تجميد الحركة الحية. ففي الكوميديا يعمد الكاتب إلى تحريك وقفة متجمدة، بمعنى أنه يملك حرية أكثر من رسام الكاريكاتير الذي يتحرك في حدود الملامح الجسدية في موقف معين. أما كاتب الكوميديا فيمتلك القدرة على التنقل من الحدود الضيقة للملامح الجسدية الثابتة، إلى مجال الملامح النفسية والحركة الدرامية بطول نسيج المسرحية وعرضه.

إن هدف كاتب الكوميديا من إستخدام الكاريكاتير يتفق مع رسام الكاريكاتير، وهو التلاعب ببعض الملامح النفسية عن طريق المبالغة، وإلقاء الأضواء عليها بهدف السخرية منها... وغالبا ما يرتبط الكاريكاتير بالشخصيات التي فقدت إترانها والتي عادة ما يستعملها الكاتب في نقد أوجه النقص الإجتماعي... ويعتمد الكاتب في إبراز روح الكاريكاتير على عناصر متعددة، منها اللازمات الكلامية أو الحركية التي تتكرر في مناسبة أو غير مناسبة مما يحيل الشخصية إلى كيان أوتوماتيكي مضحك.. أو جعل الشخصية تنطق بكلام لا يمت لكيانها بصلة، وكأنها كالبيغاء الذي يتفوه بألفاظ لا يدرك معناها^(١).

إن الكاتب الذي يهتم بالكاريكاتير في سبيل الإضحاك فقط لا يستطيع أن يتفاعل مع جمهوره إلا بقدر المبالغات والقفشات والمواقف المقلوبة رأسا على عقب

(١) د. نبيل راضى، مسرح التحولات الإجتماعية.. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠ ص ١٩١. وأنظر أيضا: فن الكوميديا ودراسات أخرى، مرجع سابق، ص ١٥.

التي يقدمها له. وهو تفاعل مؤقت ينتهي بانتهاء الموقف الراهن، لأنه ليس مرتبطاً ارتباطاً حياً بالنسيج العام للمسرحية، وبذلك لا يتعدى القيام بوظيفة التثنية أو الورم الذي يشوه من جمال النص. أما الكاتب الذي يخضع الكاريكاتير للنسيج الدرامي فإنه يكسبه الفاعلية العضوية والالتحام، وفي نفس الوقت تسري السخرية والمرح في معظم المواقف بنفس الروح، بل ويتصاعد الإحساس بها طبقاً لتصاعد المواقف، ولا يظل المرح يدور في حلقة مفرغة، هدفها إضحاك الجمهور فقط^(١).

والواقع فإن هناك عنصراً كاريكاتورياً في كوميديات محمد الرشود، وهذا العنصر يستخدمه الرشود لتأكيد شذوذ بعض شخصياته، من منطلق إدراكه بأن لكل إنسان مهما كان طبيعياً، مناطق ضعفه، مهما تكن تافهة^(٢).

إن عنصر المبالغة موجود في كل اللمسات الكاريكاتورية التي يضيفها الكاتب، سواء إلى الشخصيات أو المواقف، وهو عنصر تبذل الجدية متوافرة في جوهره، رغم مظهره الساخر، والمثير للضحكات، لأن هدف الكاتب من إستغلاله لا يكمن في الترفيه والتسلية والإضحاك، ولكنه يتركز في الإيحاء بلمسات من عنده تضاف إلى معرفتنا بالموقف والشخصية^(٣).

فالضحك ينشأ أصلاً من ظواهر إجتماعية: شخصية أنانية.. علاقة إجتماعية.. سلوك إجتماعي.. ولم يكن للضحك أن ينشأ ما لم يكن هناك تصور معين مخالف لمنطق الجماعة عن هذه الشخصية... فالكرم المبالغ فيه إلى حد الإضرار... مبالغة تأباها الجماعة... والتكلف والتظاهر والمبالغة... تأباها الجماعة... وإذا كانت مثل هذه الظواهر هي منبع الضحك الحقيقي، فإنما هو ضحك من الأمور

(١) مسرح التحولات الإجتماعية في الستينيات، مرجع سابق، ص ٢٠٨

(٢) يمكن الرجوع إلى: اللهجة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٥٥.

(٣) مسرح التحولات الإجتماعية مرجع سابق، ص ١٩٢.

المعوجة، وهو ضحك ينبغي للأمور أن تستقيم... وهذه بالطبع وظيفة إجتماعية^(١).

ولذلك فإن الضحك ليتأثر - كغيره من الظواهر - بشتى عوامل التغير الإجتماعي، ولكنه هو نفسه قد يكون بمثابة أداة تعيننا على تحقيق ذلك التغير الإجتماعي، كما أن التغير الإجتماعي الذي يطرأ على مختلف الأوساط، من شأنه أن يعكس آثاره على موضوعات فكاهتها^(٢). فأي تطرف في تصوير نزعة أو علاقة أو فكرة، يلقي بنا في عالم الكاريكاتير الدرامي الرحب.

ولا يوجد خير من أسلوب الكاريكاتير للتعبير عن الأوضاع الإجتماعية المقلوبة، ففي مسرحية (يا معيريس)، يقف القانون ليفرق بين الأخ وأخته في صالة التزلج.

الشاب: الحين أنا جاي مع أختي تتفرقنا؟

الموظف: أخي.. هذي صالة البنات بيدخلها البنات

الشاب: وأنا شسوي في البنات باكلهم.. أنا جاي ويا أختي ما يصير تفرقنا الموظف: مش أنا بفرقكم.. هي القوانين هيك^(٣).

إن الرشود يسخر بشكل كاريكاتوري من جمود القانون الذي يرفض دخول الأخ مع أخته، وفي حالة خروجها وحدها إنما يعطي فرصة للمعاكسات!

الشاب: انزين إفرض إن أختي دشت الصالة وبعد فترة ملت وطلعت بسرعة، اشلون تحصلني.. وافرض إنني كنت مستأنس طولت وايد، غير هي بتنزوع ساعات ويتتشرد بسببكم فوق هذا (يعلمو صوته)

(١) محمد فكري، المسرح والكوميديا من لحيب الريحاني إلى الآن (القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٦١، ٦٢.

(٢) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الضحك والفكاهة (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص ٥١.

(٣) محمد الرشود، يا معيريس، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ص ١.

ابتعظون فرصة للمغازلة يأذونها^(١).

إن الوضع المقلوب، يتمثل في وجود مدربين ذكور، وضرباء، ومشرفين وموظفين، في داخل صالة البنات.

الشاب: والموظفين مو رجال.. شلون تدخلونهم واحنا ما تدخلونا...

واحنا عيال ناس.. ولازم نتقون فينا^(٢).

إن كوميديا الرشود هنا، تتوسل بلون آخر من الكاريكاتير، يعتمد على تغير العلاقات بين المقومات النفسية لعدد من الشخصيات حتى ولو كانت تحتفظ بالأحجام الطبيعية لهذه المقومات، أي أن المبالغة تصيب علاقة ما على حساب سائر العلاقات، ومن ثم يكون الخلل (في التركيبة الاجتماعية) - الذي يكشفه الشاب - التي لا تقوم إلا على علاقات سوية أي متوازنة ومنطقية^(٣).

في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، يلجأ محمد الرشود إلى الكاريكاتير لكي يجسد الملامح الاجتماعية والعقلية المتعفنة التي تسري في القوانين والتشريعات التي تتحكم في حياة الإنسان وتحيلها إلى مهزلة مضحكة مبكية في نفس الوقت.

القاضي: (يتشاور مع مستشاره) يتضح الحين إنه فيه قانون يحدد سن

الرجولة بثمانتمش سنة، وقانون ثاني يحدد سن الرجولة بواحد وعشرين.

خالد: (مستهزفا ومتحدثا بأسلوب الدالين) من يزيد؟ سن الرجولة..

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ١.

(٢) للمرجع السابق ص ٢.

(٣) أنظر: فن الكوميديا، دراسات أخرى، مرجع سابق، ص ٢٠.

وصلنا واحد وعشرين. من يزيد.. يا سلام.. كم أقول.. سن
الرجولة.

القاضي: (غاضبا): بس إسكت.. إن ما جزت القوضى.. ترى أفلك في
السجن. الحكم بمعد المداولة (يتشاور القاضي مع
المستشارين). حكمت المحكمة باعتبار المدعو خالد عبدالله رجل
كامل الرجولة على أساس القوانين التي حددت سن الرجولة بس
الثامنة عشر... وأمرت بإيقاف التنفيذ لمدة سنة.

إحتراما للقوانين التي حددت سن الرجولة بواحد وعشرين
خالد: (هائجا).. هذا ظلم.. شلون كذي.. تبوني أأجل رجولتي.. اقلها
على الرف لمدة سنة^(١). إن المصدر الأساسي للضحك التلقائي في
هذا المشهد، قد يبدو أنه رغبة في التحرر من قيود المجتمع^(٢)، كما
يدل، خارج الحياة الاجتماعية، على ثورة سطحية، فالمجتمع الشبابي،
يثأثر عن طريق الضحك للحريات التي أخذت منه^(٣).

إن مقدرة الأمة على الضحك، على عيوبها وعللها ونواحي النقص فيها هي
العلامة الصادقة الحقيقية، على أنها أمة متمدينة، كما أنها الدليل القاطع على تمدين
الفرد نفسه^(٤). ولكن غالبا ما تنجح الكوميديا إلى السخرية من مظاهر اجتماعية
مؤقتة لا تدل كثيرا على جوهر الحقيقة الإنسانية، ومن ثم تفقد تأثيرها بمجرد

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٣٤.

(٢) الأرديس نيكول، علم للمسرحية، ترجمة دويني خشبة (القاهرة: مكتبة الآداب)، ص ٢٩٧.

(٣) هنري برغسون، الضحك، ترجمة علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١،
١٩٨٧) ص ١٢٧.

(٤) روجرم: سفيلد (الابن) فن الكاتب المسرحي، ترجمة دويني خشبة (القاهرة: مطبعة نهضة مصر،
١٩٧٨) ص ٢٥٤.

إنهاء تلك المظاهر... وقد يقول البعض إن المظاهر الاجتماعية المؤقتة ليست سوى الغلاف الخداع للحقيقة نفسها، وهذا يعني أن الكاتب يعالج الحقيقة بمعالجته هذه المظاهر، ونحن نتفق مع هذا القول إذا كانت مسخرية محمد الرشود وفكاهته تتخطيان حدود المظاهر المؤقتة إلى جوهر الحقيقة.

في المشهد التاسع من مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، في قاعة محكمة، حيث منصة هيئة المحكمة.. يجلس عليها القاضي والمستشارين ومجموعة من المقاعد يسار المنصة للجمهور، وعلى يمين القاضي منصة للشهود، يتوافد الجمهور ويجلس على المقاعد، ثم يدخل القاضي ومستشاريه.

الحاجب: (يصرخ بطريقة كاريكاتورية) محكمة (فيفق الجمهور).

القاضي: إستمكالا للجلسة الأولى في الدعوى المرفوعة من السيد خالد عبد الله ضد الدوائر الحكومية (ينتبه لوقوف الجمهور فيؤشر لهم بيده للجلوس، فيجلسوا)^(١).

إن عنصر المفاجأة غير المنتظرة، هو غالباً الذي يجعل - الفقرة السابقة من فقرات الحوار - (محكمة) - شيئاً فكها مثيراً للضحك، ولكن لكي تصبح كلمة أو جملة منفردة مضحكة بذاتها، بعد أن تنفصل عن الشخص الذي يتلفظ بها - (الحاجب يصرخ بطريقة كاريكاتورية) - لا يكفي أن تكون جملة جاهزة، بل يجب أيضاً أن تحمل بذاتها إشارة فيها نعرف، بدون تردد ممكن، بأنها قد لفظت بصورة أوتوماتيكية^(٢).

في مسرحية (الكرة مدورة)، في نهاية اللوحة الأولى، تتفجر الكوميديا من خلال كاريكاتورية الشخصية ممثلة في المعلق، ومن خلال عنصر المفاجأة الذي يفجر

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٢) هنري هرجسون، الضحك، ترجمة علي مقلد (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،

١٩٨٧) ص ٧٦.

الضحك، فالمفاجأة التي فاجأ فيها الجمهور المعلق، مفاجأة غير منتظرة.

(جمهور العربي ينزل أرض الملعب.. ويروحون للحكم.. أوه.. طقوه... ما يصير يا جماعة.. الريال أبو عيال.. حرام.. هذا حكم ما يجوز.. وينزل جمهور القادسية أوه.. تهاوشوا... يتطابقون من صجهم.. ما يصير يا جماعة انتو عيال ديرة واحدة.. وين الروح الرياضية، وين الأسرة الواحدة. يأتي مجموعة من الجمهور للمعلق يحاولون ضربه) شتيون.. أنا ما سويت شي.. أنا ما علي .

أحد الجمهور: أنت متحيز

المعلق: أفا عليكم.. أنا أخوكم.. (يهرب ويلحقونه)^(١)

إن المشهد ينضح بالكوميديا التي تثير نوعاً من الضحك الإستعلائي على شخصية المعلق، لأنه لم يستطع لسبب ما، أن يوفق بين تحيزه لأحد الأندية، على حساب الآخر، وسائر أنماط سلوكه، وما تقتضيه المهنة كمعلق حيادي أكثر منه مشجع، إذ وقع في التناقض، وعدم اللامعة، بما حتم أن يوضع في هذا الموقف التلقائي، الذي أحط من مقامه. وعليه فإن الضحك من شخصية الحكم، عندما كشفت نفسها الداخلية، عمل على إزالة كل أثر للحواجز التي تفصل بين الجمهور والشخصية من ناحية، والكاتب والجمهور من ناحية أخرى.

في مسرحية (أرض وقرض)، في الفصل الأول، (تبدأ المسرحية بموسيقى سريعة جداً وكاركاتورية، والعمال يؤدون أعمالهم بنفس سرعة الموسيقى، ثم تبطيء الموسيقى ويبطئ العمال معها، وتبطيء أكثر والعمال يؤدون أعمالهم بنفس البطيء، إلى أن تتوقف فيتوقفوا ويتجمدوا عند آخر حركة أدوها)^(٢)، فكان حركة العمال الآلية ترديد للموسيقى، والتي تقود حركة العمال سرعة، وبطئا، وتوقفاً، مما يخلق جواً من الكوميديا التي تعتمد على آلية حركة العمال، «لأن كل إنحراف

(١) محمد الرشود، مسرحية الكرة مدورة، مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٨، ص ١٣.

(٢) محمد الرشود، مسرحية أرض وقرض، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٧، ص ١.

للحياة في اتجاه الآلية، لا بد من أن يولد لدينا الضحك، وسواء إتخذ هذا الانحراف صورة سلوك ألي رتيب، أو فعل متكرر أو عبارة معادة، يرددها اللسان على فترات منتظمة»^(١).

وتقريباً، نفس المشهد في مسرحية (لولاكي)، في المشهد الثالث، وهو مشهد بنتومايم.

(قسم بادارة الجوازات، صالة كبيرة، ورئيس القسم يجلس خلف مكتبه ويتحدث بالتليفون، والموظف يقف أمامه طابور من المراجعين، وطباع منهمك في طباعة الأوراق .. يبدأ المشهد بالحركة السريعة مع موسيقى «كاريكاتورية» تتناسب وسرعة الحركة، وتدل على زحمة العمل .. المراجعون يدخلون بالحركة السريعة ويتدافعون على مكتب الموظف... والموظف يوقع على الفايلات ويرميها على الأرض بنفس السرعة .. ورئيس القسم يتحدث بالتليفون، ثم يخرج ويتبعه بعض المراجعين بالحركة السريعة .. الطباع يطبع الأوراق بنفس الإيقاع ثم يتدافع المراجعون، وتحدث مشاجرة، بحركات إيمائية ثم يصرخ الموظف»^(٢).

إن الآلية لحركة الشخصيات في المشهد السابق، آلية مركبة، شاركت فيها عدة أطراف حيث دخول طابور المراجعين بسرعة، تنويعاً على حركة الطباع المنهمك، وسرعة دقاته على الآلة الكتابة، مع سرعة حركة الموسيقى كتنويعاً على سرعة حركة توقيع الموظف على الفايلات، وما يتبعه من حركة رمي الفايلات على الأرض بنفس السرعة، ثم خروج رئيس القسم وخلفه المراجعون بنفس السرعة، فالآلية هنا على تعدد مراحلها وأشكالها، تخلق نوعاً من الضحك الناشيء عن

(١) د. فوزية مكاي، الكوميديا في المسرح الكويتي، (الكويت: ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص ١٢٢.

(٢) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالآلة الكتابة، الكويت، ١٩٨٩. ص ٢٤.

السخرية من آلية المشهد، وميكانيكية حركة الشخص، اللا إنسانية، إنه ضحك يدعو للتأمل!!.

في نفس المسرحية، وفي المشهد الأول، عندما يدخل سائق الإسعاف أبو خالد، وقد أحضر لأسرته، ما يحتاجونه، وما لا يحتاجونه.

أبو خالد: ترست لك الإسعاف كله ميوه.. برتقال وتفاح وموز يالله يهال.. قوموا خل ندخل المطبخ - يا الله يأم خالد ويانا (يخرجون.. ثم يدخلون حاملين صناديق الفاكهة والسكر والشاي بطريقة كاريكاتورية تدل على إسراف العائلة الكويتية في عملية الشراء بمصاحبة موسيقى مناسبة)^(١).

فالدخول والخروج بشكل كاريكاتوري، يولد غمطا من الآلية الحركية التي تولد الضحك، ومن ثم التفكير في قضية السلوك الاستهلاكي والإنفاق الزائد.

وربما كانت الكوميديا، هي أكثر أنواع الفكاهة اعتمادا على العقل، فإن لهذا النوع من الفكاهة منطق الخاص الذي يخاطب منا العقل أكثر مما يخاطب العاطفة أو الوجدان، فلكي يصيب الضحك دائما يجب أن ينطلق من عمل فكري^(٢). فالكوميديا - في رأي سيدني «تقليد الأخطاء الشائعة في حياتنا، يقدمها الكاتب المسرحي، في شكل مضحك يبعث على الإزدراء... والتماثل بين الضحك والمزدرى له دلالة هامة^(٣) فالضحك ينشأ عن إحساس الضاحك بالتفوق، لملاحظته عيبا ما في شخص تقلر أنه يستحق هذا العيب.

(١) المرجع السابق، ص ٥.

(٢) يمكن الرجوع إلى: سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ١٠٩، الضحك، مرجع سابق، ص ١٢٧.

(٣) و.د. هوارس، الكوميديا بين الدراما والنظرية، ترجمة أمير سلامة، مجلة المسرح، العدد ٦، السنة الأولى نوفمبر ١٩٨١، ص ٦٧.

في المشهد الثالث من مسرحية (انتخبوا أم علي)، يخبر جمال والدته المرشحة (أم علي) بأنه أحضر المفاتيح معه.

جمال: (يقف عند طرف المسرح) تفضلوا يا جماعة).

(يدخل ثلاث رجال وامرأة وتبدو أشكالهم على هيئة مفاتيح)

الجماعة من أشهر المفاتيح في المنطقة، وعندهم. شسمونة القدرة على فتح كل الأبواب المصكوكة، ماكو باب ينصك بوجهك.. يا.. مادام هذيله معانا^(١).

ومفاتيح العملية الانتخابية، رغم ما تثيره من كوميديا لفظية (التورية في اسم المفتاح) إلا أن أشكالهم أيضا - (على هيئة مفاتيح)، حيث المبالغة في شكل الأقنعة على هيئة المفاتيح - يشير الضحك، الذي يقترب من ضحك المهزلة والتي تقتصر على المواقف المادية أو الجسمانية أو إرتداء أقنعة الحيوانات وغيرها، بهدف إثارة الفرح والسرور^(٢).

فالمفتاح الأول، يتمثل في أم أحمد خطابة المنطقة، وقد زوجت كل رجالها (اللي ما تزوجوا على إيدنها زواجهم فشل وتطلقوا)^(٣).

أم أحمد: ... أنا بروح كل البيوت وبحاجي كل الحرم.. إن شاء الله أجيبهم لك الخميم.. ونسوي قعدات.. نخلى قعداتنا مع الحرم الضحى^(٤).

(١) محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣، ص ٢١، ٢٢.

(٢) ل.ج. بوترس، الملهاة في للمسرحية والقصة، ترجمة إدوار حلیم (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٤)، ص ٢٠٠.

(٣) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٢١.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٢.

فأم أحمد إلى جانب أنها زُوجت كل رجال المنطقة ، ستقابل الحرِم في البيوت وربما تكون الزوجة، مدخلا لإقناع زوجها بإعطاء صوته لأم علي، وهنا تكون أم أحمد الخاطبة، فعلا بمثابة المفتاح كل المنطقة.

والمفتاح الثاني، علي، والذي «بيده قطعة ستة كلها يعرفها شارع شارع وسكة سكة، ويمون على كل الناس في القطعة»^(١).

والمفتاح الثالث، حميدان، «عنده امية وخمسين صوت مظلومين.. ويععطيك إياهم»^(٢).

أم المفتاح الرابع، فهو (صالح بوسته.. مشهور بلعب الكوت بوسته.. ويعرف كل الدواوين»^(٣). مثل الخاتم في إصبعه، وسينظم زيارات للدواوين للتعرف على الناحيين.

ويعترف النظر عن الأشكال المضحكة والمبالغ في رسمها كمفاتيح للمنطقة، جسدت فوق المسرح، إلا أن الرشود، إنما عمل بدخولهم وشرح مهامهم على إثراء الشخصية الرئيسية في العمل - أم علي - وتطوير شخصيتها.

والواقع فإن الكتاب الذين يهدفون إلى إضحاك الجمهور فقط، هم الذين يربطون الكاريكاتير بالسلوك الظاهري فوق منصة المسرح فقط .

أما الكتاب الذين يهتمون بالفاعلية الدرامية للكاريكاتير، فإنهم يحرصون على استغلاله في تطوير الشخصية من الداخل، وهذا ما حرص عليه كاتب الكوميديا محمد الرشود.

(١) للرجع السابق، ص ٢٢.

(٢) للرجع السابق، ص ٢٢.

(٣) للرجع السابق، ص ٢٢.

وأخيرا.. فإن مهمة الكاريكاتير في المسرح، إنما تقوم بشحن وجدان المتلقي بانفعالات وأحاسيس جديدة، تتمثل في السخرية والإستهزاء والسأم، وربما الرغبة في تغيير ما هو كائن، بل وتصل أحيانا إلى حد الغضب.

الفصل الخامس

أسلوب التكرار

إن التكرار في الكوميديا، بشكل آلي، لا يقصد به فقط تكرار كلمة، أو جملة، وإنما يقصد به أساساً تكرار لموقف أو مجموعة من الظروف، تعود كما هي على دفعات بارزة، من خلال المجرى المتغير للحياة^(١).

ففي مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) يكون تكرار وولولة أم خالد، بطريقة كاريكاتورية، وجوقة النساء، ترد عليها، بتكرار مبالغ فيه، وغير متوقع، يفجر الكوميديا.

أم خالد: وافوادي

النساء: جارك الله

أم خالد: وافوادي

النساء: جارك الله^(٢).

فالنساء تدخل في موكب، ترتدين الملابس السوداء، وترددن بنفس الطريقة (كالجوقة) - صراخ الأم، وينفاق ظاهر.. إذ أن الحزن مصنوع والمشاركة آلية.. إذ يؤدي تداخل الجمود الآلي مع الكائن الحي، إلى تفجر الضحك.

كما أن تكرار عطس الخال أثناء حوارهم مع أم خالد، يعيد بمشابة تنويعه على صراخ الأم في المشهد السابق.

(وما أن يدخل - الخال - حتى يعطس عدة عطسات قوية في وجه أم خالد).

الأم: سلامات يا أبو علي - ما تشوف شر

الخال: (يعطس) خلعتيني أهابل في الشوارع أدور على ولدك..

(١) الضحك، مرجع سابق، ص ٦٣.

(٢) مسرحية مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٢.

جسمي كله مثل القرن لا والعطاس -- عشرين عطسة في الدقيقة ...
عصير ليمون جاي (يعطس).. (يدخل خالد) ... وعليكم السلام..
(يعطس عليه وعلى أمه)^(١).

وبعد أن يحدث التصادم بين سيارة خالد وسيارات أخرى (تفتح الإضاءة
على ضابط مرور وكاتب يلبس نظارات، يجلس بجواره، وبجانبهم يجلس خالد،
واضعاً ساق على ساق).

الضابط: (يعزم) نزل رجولك واقعد باحترام

خالد: (ينزل رجله) حاضر

الكاتب: (يردد بطريقة أتوماتيكية) حاضر

الضابط: كم كانت سرعتك وقت وقوع الحادث؟

خالد: كنت أسوق بسرعة جنونية... كانت سرعتي مية وثمانين كيلو

الكاتب: (مردد) مية وثمانين كيلو

الضابط: (باستغراب) ... الله.. مية وثمانين.. شحقه كلذي ما تدري إن

السرعة تعرضك للمخاطر

خالد: أدري طبعاً.. بس طفاقة

الكاتب: أدري طبعاً.. بس طفاقة

خالد: ... مزاج أنا أحب سياقة السيارة بسرعة جنونية

الكاتب: أنا أحب سياقة السيارة بسرعة كبيرة

(١) للرجع السابق، ص ٩، ١٠.

خالد: (موجهها حديثاً للكاتب) لا.. جنونية

الكاتب: لا.. جنونية

خالد: (ينظر للكاتب) أنا شاب طائش

الكاتب: أنا شاب طائش

خالد: أنا شاب مستهتر

الكاتب: أنا إنسان مستهتر

خالد: (وهو يضحك) أنا غبي

الكاتب: أنا غبي

خالد:.... أنا غلطان

الكاتب: أنا غلطان

خالد: (يضحك) شوفه.. أهو قاعد يتحرش فيني (موجهها الحديث

للكاتب)

خالد: أنا قليل الأدب

الكاتب: أنا قليل الأدب

خالد: أنا حمار

الكاتب: أنا حمار

الضابط: (غاضباً) وبمدن معاك.. هالسخافة

خالد: يا خوي صاحبك هذا دمه خفيف.. وما أقدر أنضرب روعي معاه

لازم أغشمره

الضباط (للكاتب) يس وقف.. لا تكتب^(١).

والواقع فإن الردود الآلية للكاتب تثير الضحك، لأن كل انحراف للحياة في إتجاه الآلية، لا بد من أن يولد لدينا الضحك - كما يقول برجسون - سواء إتخذ هذا الانحراف صورة سلوك آلي رتيب، أو فعل متكرر أو عبارة معادة يرددها اللسان، على فترات منتظمة^(٢). فالكاتب هنا أشبه بالدمية ذات الحويوط، مجرد لعبة بين يدي خالد، يتلاعب بها، إذ إنحرف في إتجاه الآلية التي تولد الضحك.

وكتنوعة على المشهد السابق، والذي إعتمد على تكرار الجملة والحركة - ففي مسرحية (مصارعة حرة)، في مشهد تمارين الصباح يكرر عبدالله أوامر المذيع، ويشاركه ويشترك معه الثور والفراشة، ويؤديان نفس الحركات التي يؤديها عبدالله.

المذيع: ارفع رأسك لأعلى (يرفع عبدالله رأسه)

المذيع: ارفع ذراعيك (يرفع ذراعيه)

المذيع: ارفع رجلك اليمنى (يرفع رجله اليمنى)

المذيع: ارفع رجلك اليسرى (عبدالله مندهشاً.. ثم يضحك)

المذيع: ارفع رجلك اليسرى يا خواف.

عبدالله: كيف؟ لا أستطيع^(٣).

إن آلية تكرار الحركة التي يشترك فيها عبدالله، والثور والفراشة، تثير الضحك، ومن ناحية أخرى، ينشأ الضحك من خلال الاتوقع لتدخل المذيع (ارفع

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق ص ٢٩، ٣٠.

(٢) الضحك، مرجع سابق ص ٥٥ - ٥٦، وانظر الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق ص ١٢٢.

(٣) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق ص ٧.

رجلك اليسرى يا خواف)، رد عبدالله عليه (كيف لا أستطيع) فالتكرار قد تم على دفعات تتمثل في تكرار حركة أوامر المذيع والتي ينفذها عبدالله ولا يراه، بل يسمعه، ثم تكرار حركة الثور والفراشة، واللذان لا يراهما عبدالله، وإن كان المشاهد يراهما - ومن خلال هذا التكرار الحادث على أكثر من مستوى يتفجر الضحك. وكما قال برجسون: يكون مضحكا كل ترتيب للأفعال والأحداث يوحي لنا وهما بأن الحياة قد دبت ضمن الترتيب الميكانيكي^(١).

وكتنوية على المشهد التكراري لصراخ أم خالد على ولدها خالد في مسرحية (رجل مع قف التنفيذ)، تنذب الإبنة لبنة حظ أمها المطلقة (قسيمة) في المشهد الرابع من مسرحية (أرض وقرض)، إذ تقوم لبنة بنفس دور أم خالد كرئيسة لجوقة الندابات، وتحمل الأم (قسيمة) وخادمتها الهندية، محل كورس النساء.

(مارش عسكري حزين، وتدخل قسيمة ولبنة والخدامة، في طابور عرض حزين، مرتدين الملابس السوداء، وتحمل كل واحدة شنطة ملابسها، ثم يتوقف الطابور، ويضعن الشنط على الأرض ويجلسن عليها. ثم تتوقف الموسيقى).

لبنة: (تندب) يا حظك الطابع يا بما.. تطلعتي وانت في عز شبابك (بكاء)
(والأم والهندية تبكيان)

لبنة: كل الناس تزوجوا وسعيدين إلا أنتي ما تهنتي في زواجك يا بما
أم قسيمة: معذورة... ما تنلامي.. الله يلوم اللي يلومك^(٢).

وإذا كان المشهد السابق، في مسرحية (أرض وقرض) - رغم حدوث الطلاق

(١) الضحك، مرجع سابق ص ٥١

(٢) محمد الرشود، مسرحية أرض وقرض، نسخة بالالة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٧،

- يشير الضحك لآلية تكرار الموقف، فإن الموقف - تقريبا - يتكرر كتنويع أخرى من خلال مجرى الحياة المتغير في مسرحية (إذا طاح الجمل). والتي لا بد أن نذكر أساسا، أن المسرحية - إلى جانب توظيفها للمثل الشعبي، ميلو دراما في قالب الفانتازيا، مسبقة بأداة الشرط، أي أن الدراما كلها عبارة عن افتراض مشروط. وهذا ما يتيح الفرصة لطرح مواقف كوميدية ضاحكة.. لكنه ضحك يدعو للتأمل.. لأن مشاري - جملنا - لم يمت حتى هذا الموقف.

أم مشاري: أه يا غنيمة أه.. بيموت مشاري يا غنيمة

... أه يا وليدي.. يا بعد روحي بتروح وتخلي أمك

غنيمة: أه يا ريلي... يا بو عيالي... بتموت وتخلي عيالك يتامي
ومكسورين من عقبك.. من لنا غيرك يا مشاري.. لا تروح وتخلينا
من خير والي.. إحنا من غيرك ما نسوى شي.

(مشاري ينهض من السرير مندهشا ويسير مذهولا، ويقف في زاوية
المسرح متفرجا على المشهد).

عبدالله: (يقبل رأسها) ... عظم الله أجرك.. وانشالله يروح الجنة... بس
يما... خلي إيمانك قوي.. هذا أمر الله.. والله كاتب له يموت... ..

... ..

مشاري: أي مقصدم.. سويتها مناحة وعزا كني مت صحيح.. ما بقى
إلا تحطون نعي في الصحف وتفتحون ديوانيتكم وتستقبلون
المعزين.. وإذا تسونها أنا حاضرا.. مستعد أوقف معاكم أستقبل
المعزين^(١).

(١) محمد الرشود، مسرحية إذا طاح الجمل، نسخة بالالة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٩،
ص ١٥، ١٤

ولأن المسرحية أساسا مبنية دراميا، على توظيف المثل الشعبي، من خلال جملة شرطية، فعلها يتمثل في الإطاحة (السقوط)، فإن هذا المشهد السابق مشهد (التدب) بكل ما فيه من تناقض بين ما يطرحه من كوميديا في الباطن وصراخ في الظاهر، فإن هذا التناقض إنما يعمل على فضح كل المشاركين في المشهد السابق، وذلك لعدة أسباب: أهمها أن مشاري أساسا وحتى المشهد السابق لم يمت، ومن ثم تنبع المغارقة الكوميديية في الموقف برمته، ثم إن الزوجة غنيمة فيما بعد ستسعد لوجود زوجها - رغم مرضه - بجانبها، وسيكون سقوطه في المرض فرصة لكشف المستور من خروج دائم للزوج وإهمال لغنيمة، إلى جانب السهرات الخارجية الغرامية، وخلافه. أما الأشفاء فيطمعون في الميراث قبل موت شقيقهم، وحتى الأم إنما تقدم على مفاتحة مشاري في كتابة ميراثه قبل موته.. من هنا تكون الكوميديا - من خلال التناقض - في المشهد السابق من مكونات وسمات المشهد الأساسية.

في المشهد الثاني من الفصل الثاني، من مسرحية (لولائي)، يكون مضحكا كل ترتيب للأفعال والأحداث، يوحي لنا وهماً بأن الحياة قد دبت، ضمن الترتيب الميكانيكي، فتكرار الحركة، وبشكل آلي يفجر الضحك. من خلال حركة وسلوك الأب، والخادمة، والأم والإبن خالد، والإبن علي.

الأب: والساعة واحدة بالضبط يجيله الغدا

(تضع أمامه بزاليا غداء بصورة وهمية) الأجار موجود - والفلفل..

والزلاطة.. ويبتدي الأكل. (بسم الله الرحمن الرحيم)

خالد: ولقمة ورا لقمة.. ولقمة ورا لقمة.. ولقمة ورا لقمة.

(يكورها عدة مرات والأب يكرر معه حركة الأكل)

الأب: (يفص) ماي.. ماي

بزاليا: (مسرعة) زين بابا.. زين (تحضر له ماء بصورة وهمية) هاك بابا

خالد: ويقوم يغسل ايده ويلقى الصابونة والفقطة عند المفصلة

جاهزين.. ويغسل بالفقطة وينشف بالصابونة.. مو مصدق

... ..

علي: أُمِّي قامت كله تطلع ما تقعد في البيت.. إلا داشة (تدخل الأم)

.... وطالعة (تطلع) داشة وطالعة (تدخل وتطلع وتكرر الحركة)^(١).

إن هذا التكرار الآلي، إنما يكون بمثابة المعادل الحركي المرثي، لإعتماد الأسرة كليا على الخادمة بزاليا.. والموقف الكوميدي إنما يحاكي الجانب الهزلي الذي يحدث كل يوم في واقع الحياة... والتي إنحرفت في اتجاه الآلية فيتولد لدينا الضحك، من سخف تلك الآلية من ناحية، واعتماد كل أفراد الأسرة على الخادمة، من ناحية أخرى، وتكرار خروج الأم، وإهمالها لبيتها، من ناحية ثالثة.

وكما ولولت أم خالد ومعها النسوة يتكرر آلي في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، وكما نذبت لبنة - ومعها أمها قسيمة والخادمة - حظ أمها بعد طلاقها في مسرحية (أرض وقرض)، وكما بكت أم مشاري ومعها قسيمة - إنها مشاري قبل موته، في مسرحية (إذا طاح الجمل). ينوح الأبناء فوزية وفايز وفهد وفتوح والجدّة، على أمهم، وحظها العائر وميلة بختها، في المشهد الثاني من الفصل الأول، في مسرحية (لولاكي 2).

فوزية: (بصورة مناحة) خلف الله عليك يا يما يا فقيرة يا حياجة يا الصابرة،

ياللي عمرك ما شتكتيني ولا قلتي..

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٣٨، ٣٩.

فايز: أه (ينوح معهم) يا الطيبة يا الخدومة يا بما.. وشغل البيت كله على

رأسك، تطبخين وتغسلين وتريين اليهال.

فهد: تودينا المدارس وتذاكرين لنا وتروحين الجمعية تشتريين أغراض

البيت.

فتوح: يا حمالة الأسية يا بما.. يا أم الصابرين - يا ست الحبايب تتعبين

وتشقين وتضحين بسعادتك عشان تسعدينا

فوزية: يا خسارة شبابك اللي ضاع في المطابخ والحفاظات والجمعيات يا

بما.

الجددة: أخ عليك وعلى عمرك يا بنيتي.. متى يا بنتي وانتي عايشة دفنك

ريك وانت حية.

فتوح: ماكانش يومك يا بما^(١).

إن الأبناء في هذا المشهد الكاريكاتوري، الذي يعتمد على التكرار والآلية، إنما يعددون صفات ويميزات الأم، وهذا المشهد الساخر والباعث على الضحك سيكون بمثابة المقدمة الصغرى، والمبرر المنطقي كي تترك الأم منزلها فيما بعد وتلقن زوجها البنشرجي المشغول بعمله دوما، درسا في أهمية وجود الزوجة في بيتها لمراعاة أمور أولادها وزوجها. إن المشهد رغم كاريكاتوريته ينتصر لدور الأم، إذ أسقط رمز الأبوة عليها، لأنها تقوم بذات الدور الذي يقوم به الأب في نظام الأسرة الأبوية. وتلك مرحلة من مراحل تفكك الأسرة، ولأن الأب ربما يدرك ذلك، لا شعوريا، فإنه في

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٢، ص ٢٢، ٢٣.

حياته العائلية، يعمل جاهدا على تحقيق ذاته، والإبقاء على ما تبقى له من سلطة - ظاهريا - فيشور لأنفه الأسباب، كما أنه لا يكف عن الطلب وإصدار الأوامر كمحاولة للتشبث بدوره المفقود، إذ بدأت عوامل التمرد والتبرم من الأم والأولاد، وإن كانت خافية وغير معلنة، بالنسبة للأم حتى الآن، ومعلنة بشكل واضح وعملي بالنسبة للجدة، والأولاد فيما بينهم.

الأب: (يغضب) الساعة ثلاث وما تغذيت.. هذا غير بيت.. صبح فوضى.

(الأطفال يساعدون أهمهم في تجهيز الطعام وإرساله لأبوهم بمساعدة الخادم، بينما تخرج الجدة بحالة احتجاج).

الأب: (يصرخ) وين الدقوس.

(يفتح الباب ويصرخ) وين الرويد والأجار.

الأب: .. الاینو وينه.

(تحدث حالة ربكة في البيت، الأطفال يتسابقون في حمل ما يطلبه الأب من أشياء يشكل جسرا يصل ما بين المطبخ وغرفة الأب.. بعد ذلك يتساقط الجميع فوق الأرض)^(١).

إن تكرار صراخ الأب، وتكرار السؤال والطلب - (وين) - ، وتكرار الحركة بالنسبة للأطفال والاستجابة الآلية الميكانيكية، فور سماع (اللازمة) (الصراخ، وين).. هذه الآلية، وهذا الانحراف عن الحياة الطبيعية والذي إتخذ صورة سلوك آلي رتيب، أو فعل متكرر معاد، يرددها اللسان على فترات منتظمة - يولد الضحك، والسخرية في نفس الوقت، والتي تصل في ذروتها إلى حد التسفيه، والمنصب بالطبع على شخصية الأب، والذي يكاد دوره أن يتلاشى.

(١) لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٢٣

فهد: والله زيون متعب.. لو كل الزباين مثله جان الفنادق صكت.

الأم: ايه والله.. زيون حله يبي طلباته في الحال

فايز: يحتاج لصطاف كامل.. إشرىكم نزيد عدد الجرسونات

فوزية: إشرايك نجيب من الفلبين^(١).

فايز: إشحقه من الفلبين - أمي تولد نجيب لنا أربع جرسونات.

ورغم أن حوار الأولاد مع الأم، أشبه بالنكتة البشعة، نكتة تصعقنا بنتيجتها الرهيبة، بحيث نفهم المأساة الموجودة في ملهارة الرشود - (إشحقه من الفلبين.. أمي تولد نجيب لنا أربع جرسونات)^(٢) - إلا أنها كدعابة بسيطة للغاية في موضعها الصحيح تمامًا، قد تفجر ضحكا شديدا، فالحدث يتصاعد في ذروته إلى نكتة، ... إلى حالة لا معقولة إلى مفاجأة، فيضحك المشاهد^(٣).

لقد ساهم العنصر الكوميدي، في مناقشة القضايا الاجتماعية، مساهمة بارزة، بالكلمة والموقف والتلاعب بالألفاظ، والتكرار والقلب والحركة.. وحتى بالنكتة عندما يضعها الكاتب في موضعها.

ويبرز أيضا تكرار الموقف، وبشكل آلي في مسرحية (انتخبوا أم علي)، ففي المشهد الثالث (يقوم مجموعة من الأشخاص بتركيب وتجهيز الخيمة الانتخابية لأم علي، مع إدخال بعض اللوحات الإعلانية، وتدخل المذيعة لتصف حركة العمل والتجهيز، وبالتالي تكرر أم علي وصف المذيعة بأداء حركي، أو تمثيلي، فكان المذيعة تصف، وأم علي تكرر وصف الموقف حركيا، وبشكل آلي ميكانيكي. فيخلق التكرار

(١) للرجع السابق، ص ٢٣.

(٢) نفس المرجع السابق، ص ٢٣.

(٣) سوزان لاهير، مفاهيم في الكوميديا - إيقاع الكوميديا، ترجمة أمير سلامة، مجلة المسرح، العدد ٣٦، نوفمبر ١٩٩١، ص ٥٩.

الآلي جواً من الكوميديا التي تثير الضحك.

المديعة: ... نحن الآن في مقر أم علي الانتخابي.. أم علي تعمل بجهد ونشاط.. والعمل يسير على قدم وساق (تؤدي حركيا) ... وأم علي تتقدم بخطوات واسعة نحو تحقيق الهدف (تؤدي تمثيلاً)، يساعدها في ذلك زوجها أبو علي الذي يمد لها يد المساعدة (يد أبو علي تظهر من خلف الكواليس) أنه أبو علي الإنسان الوفي الغلص، انه يقف إلى جوارها (يقف بجانبها) ويدافع عنها ويسندها (تؤدي تمثيلاً) ويهد لها طريق النجاح (تؤدي تمثيلاً)...^(١).

وتتبع الآلية من خلال التطبيق الحرفي (حركيا) للوصف، والذي يتكرر من ناحية، إلى جانب كاريكاتوريه الموقف والحركة المؤداة من ناحية أخرى، مما يثير الضحك. والذي يؤكد أننا أمام لعبة مسرحية كوميدية هزلية، تؤكد أن المسرحية فانتازيا قائمة على افتراض أو تخيل (لو أن المرة حصلت على حق الترشيع شنو ممكن يبصير.. هذي طبعاً الصورة اللي تخيلها معد البرنامج، ويمكن طبعاً تكون هناك صورة ثانية عندكم ممكن.. تتفق مع هالصورة أو نختلف والمسألة وجهات نظر)^(٢).

إن الكاتب محمد الرشود بهذه الحيلة الدرامية القائمة على الفنتازيا - قد ناقش الكثير من الهموم - (دون التطرق لظروف الزمان والمكان.... وفي سياق المسرحية العديد من الهموم والقضايا الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع)^(٣) - التي تعني المواطن، من خلال برلانه (المسرحي) - فالمسرح فن ديمقراطي، بل شديد الديمقراطية - والذي يعد بمثابة تنويع - (جمالية)، أو معادل موضوعي للبرلمان

(١) محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣، ص ١٣.

(٢) المرجع السابق، للشهد الأول، الفصل الأول ص ١.

(٣) المرجع السابق، حول فكرة المسرحية وأهدافها، ص بدون رقم.

الحقيقي في واقع الحياة المعيشة.. فقال كل شيء وناقش العديد من القضايا، وقد ساهم العنصر الكوميدي، مساهمة بارزة بالكلمة والموقف واللفظ والتكرار والحركة والكاريكاتور، في إحداث تأثير وتقوم مشكلات كانت بعيدة عن أذهان الكثيرين، لطرحها، ومناقشتها والتفكير في إيجاد حلول لها^(١). وقد إستغل محمد الرشود كل أساليب الكوميديا وطرحها بشكل ساخر، كي يضحك المشاهد على أنماط وشخصيات، ربما كان يكن لها إحتراما من قبل، في الواقع الحياتي.

إن جوهر الكوميديا وغايتها هو التغيير الذي يجعل الإنسان، مهما كان وضعه الاجتماعي، لا يقبل أن يكون صورة من الأنماط والشخصيات التي سخر منها وضحك عليها، كما يرفض أن يوضع في نفس المواقف، أو أن يسلك نفس السلوك.. وتلك رسالة المسرح وغاية كتابه.

(١) الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ٥٦، ٥٥.

والهدف الوحيد هو إثارة الفرح والسرور
(قاموس كاسل)

الفصل السادس

المهزلة والهزل المهني

إنها إثارة العواطف القطرية من نوع يبعث على الضحك، نوع يرتبط بالملهاة بنفس الروابط التي ترتبط بها الميلودراما بالمأساة.

ويمكن أن توصف المهزلة بطريقة أبسط من هذه الطريقة - وربما بطريقة أكثر دقة - بأنها الملهاة التي يصرف النظر فيها عن المعنى. وهذا يعادل قولنا بأنها الملهاة التي يصرف النظر فيها عن الملهاة^(١).

ويعرفها قاموس كاسل بأنها «عمل مسرحي قصير يكون فيه الموضوع تافها والهدف الوحيد هو إثارة الفرح والسرور»^(٢). ويوضح لنا هذا التعريف الفارق الرئيسي بينها وبين الملهاة التي يكون فيها الفرح والسرور وسيلة لغاية. وعلى هذا فالمهزلة وإن لم تكن ملهاة، إلا أن الملهاة يمكن أن تحتوي على عنصر الهزل، وهذا ما سنلمسه في بعض مسرحيات محمد الرشود، والتي مزج في بعضها، الكوميديا بالهزل، أو تخللت بعض الكوميديات مناطق هزلية، كما سنرى بعد قليل تطبيقيا.

ويحدد قاموس اكسفورد تعريفا للمهزلة (الفارس) على اعتبار أنه عمل درامي (غالبا قصير) له هدف وحيد، وهو إثارة الضحك^(٣) فالفارس إذن لا تقدم تعليما.. إنها تخلصنا فقط من طبيعة الأشياء لنحتفل ونتفرج.. حتى وإن كان هذا الإحتفال بشكل غير أخلاقي^(٤).

(١) ل.ج. بوتس، الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة إدوار حليم (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف، ١٩٦٤) ص ٢٠٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠٠.

(٣) ميلز دافيز، دراسة من المصطلح النقدي (الفارس)، ترجمة، أمير سلامة، مجلة للمسرح، العدد ٩، يناير ١٩٨٩ ص ٣٦.

(٤) وليام تومسون، الكوميديا والحرية.. (القاهرة: مجلة الهلال، أغسطس ١٩٦٥، ص ١٩٧، ١٩٨٠. حول مصطلح هزلية انظر: دكتور إبراهيم حماد، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مصطلح رقم ٦٥٦، ص ٢٨٥

إن الناس يحبون الأمور التي تثير ضحكهم بوصفها وسيلة مباشرة لإشباع حواسهم وإرضاء مشاعرهم، وذلك مذكور في الشيء الذي يدفع بالإنسان إلى النظر إلى نفسه فيجعله يبتسم، حادثاً جديراً بالملاحظة في لهفة وإهتمام. وبما لا يصعب فهمه، السبب الذي يدفع بهذه الجماهير الضخمة إلى حضور الحفلات الهزلية والمضحكة بمختلف صورها (من ملهاة ومهزلة) بوصفها الأداة أو الوسيلة الرئيسية لإشباع الحواس وإرضاء المشاعر^(١). وبعض الكتاب المسرحيين يدركون ما تتطلبه كتابة الملهاة والمهزلة من الكاتب المسرحي من البراعة والمثقة وبذل الجهد، ومن ثم كانت كتابة هذين اللونين من الألوان المسرحية أشد صعوبة من كتابة المسرحية الجدية^(٢).

ويفرق ميلزدايفز بين الكوميديا والمهزلية، فيرى: أن المصادفات الفعجة... والأجزاء الهزلية الرخيصة تنتمي للفارس... بينما العناصر الراقية مثل الحبكة والشخصية والقيمة فهي تنتمي إلى الكوميديا^(٣). ومع ذلك فإن الملهاة قد تحتوي على عنصر الهزل، كما أن الملهاة قد تكمن في المهزلة^(٤)، وقد استطاع أكبر أدباء هذا النوع «أرستوفان» أن يعبر بالهزل عن كثير من الحقائق^(٥).

ويبقى الغرض من المسرحية الهزلية متمثلاً في إصلاح عيوب الناس بالضحك^(٦)، ففي كثير من الكوميديات الهزلية هدف إجتماعي خفي، فما يبدو

(١) روجرم. بنفيلد (الابن) فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨) ص ١٤٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥٢.

(٣) من المصطلح النقدي (الفارس)، مرجع سابق، ص ٣٦، ٣٧.

(٤) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٥) د. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٥، ١٩٧٠، ص ٢٨٩).

(٦) د. فوزية مكاي، الكوميديا في المسرح الكويتي (الكويت: نذات السلاسل، ١٩٩٣، ص ٣٩).

على السطح مسرحاً، ليس إلا - بالفحص الدقيق - نوع من الفلسفة الخشنة، وربما مرارة خفية أحياناً^(١)،... فالمسرح الهزلي يجلد نشاطنا، ويقوي من روحنا المعنوية، ويبعد إلينا ثقتنا بأنفسنا، لأنه يعرض على أنظارنا شخصيات ضعيفة أو منحرفة أو ناقصة، تجعلنا نتصور في كل لحظة أننا أسمى من غيرنا بكثير: ومثل هذا التصور، حتى ولو كان موقوتاً وقائماً على مجموعة من التأثيرات الفنية المصطنعة، هو مع ذلك شعور طيب أو تصور نافع^(٢)، إنه يحتاج إلى مقدرة عظيمة على إثارة الضحك، وإرسال النكات والدعابة، وعرض المفارقات، وحبك الموضوع، وهذا لعمرى فن له ميزات^(٣).

وككل ألوان الكوميديا نجد أن الفارس يجمع ما بين البهجة والعدوانية، ففي صميمه يوجد الصراع الخالد بين قوى التسلط التقليدية، وقوى التمرد. ولكن حيث أن الفارس أكثر من غيره من ألوان الكوميديا اعتماداً على النكتة المباشرة، فإنه يقع في خطر من أن تصبح عدوانيته عنيفة مجردة وصرامة، أحكامه ضرورية لثمنه من أن يفقد توازنه في هجمة صريحة على التقاليد الاجتماعية لعصره. فلو أن الصراع الفارسي تحرر من أنماط توازنه التقليدية، فإن الفارس يصبح خطراً وقابلاً للإثارة الرقابة^(٤).

فالفارس يعني عنصر اللا معقولة، وهو جانب هام في الطبيعة البشرية، ومع التقدم العظيم في الدراسات السيكلوجية، نجد أن النقاد المعاصرين بدأوا يوصفون الآن القيمة الصحيحة للفارس. فالفارس ليس مجرد خليط من الهزليات غير العاقلة،

(١) علم المسرحية، مرجع سابق، ص ١٦٩، ١٧٠.

(٢) د. زكريا إبراهيم، سيكلوجية الفكاهة (القاهرة: مكتبة مصر بالجيزة، ١٩٨٨) ص ١١٣.

(٣) المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣١٣.

(٤) دراسة من المصطلح النقدي - الفارص، مرجع سابق، ص ٣٨.

أو الصيحات العربية، فلا منطقته هي بالتأكيد منطقية، فالفارس حقيقة ذو طبيعة ألية، كما أن هذه المعالجة لحبكتته وشخصياته، هي ما يميزه عن غيره من ألوان الكوميديا^(١).

إن المسرح الهزلي كثيرا ما يتناول بسخريته اللاذعة «المغرور والبخيل والمتوحد، أو المترفع عن الناس، أو المتعجرف أو الدعي.. الخ.. وكل هذه الشخصيات التي يروق في العادة للكتاب الهزليين أن يمتنوا في السخرية منها والتهكم عليها، إنما تشترك في صفة واحدة، ألا وهي عجزها عن التكيف مع الجماعة التي نحيا بين ظهرانيها، أعني أنها تتصف جميعا بصفة (إنعدام الروح الاجتماعية)^(٢)

وقد وصف البعض ضحك المهزلة بأنه (الثار السلمي العادل لجماعة الضعفاء، بما يجعله أدعى لأن يقترب بالوظيفة الاجتماعية النافعة لا بإعتباره أداة محافظة تضمن بقاء التقاليد، واستمرار الآداب العامة المرعية فحسب، وإنما بإعتباره أيضا وسيلة فعالة لتحقيق ضرب من التغيير الاجتماعي^(٣).

ولكل مهنة خاصة، تعطي للذين يحبسون أنفسهم داخلها بعض العادات الفكرية وبعض الخصوصيات في الشخصية تجعلهم يتشابهون فيما بينهم وبما يتميزون عن غيرهم. وتكون مجتمعات صغيرة، هكذا داخل المجتمع الكبير... ولكن الضحك وظيفته بالضبط أن يقمع الميل الحادة الانفصالية، إن دوره يقوم على تصحيح الجمود وقلبه إلى ليونة، ثم إعادة تكييف كل فرد ليتلاءم مع الجميع، حتى تستدير الزوايا، ونحن سيكون لدينا هنا نوع من الهزل... أنواعه وأشكاله يمكن أن

(١) المرجع السابق، ص ٣٨.

(٢) سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ١١٤، ١١٥.

(٣) د. إبراهيم غلوم، للمسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، (الكويت: سلسلة عالم للمعرفة، العدد ١٠٥، سبتمبر ١٩٨٦، ص ٦٤).

تحدد بصورة مسبقة، ونسميه الهزل المهني^(١).

في المشهد الثاني من مسرحية (أرض وقرض)، يعتب صالح الكاشي، مراقب المقابر، على حماته أم قسيمة، التي لم تحمد الله على سلامته بعد سقوط حائط المطبخ في بيتهم الجديد، واكتفت بحمد الله على نجايتها قسيمة وحفيدتها لبنة.

صالح: وأنا يا حمتي مو مهم عندك؟... أشوفك منتي فرحانة إن الله
نجانني...

أم قسيمة: انت قطو أبو سبعة أرواح، ما يصير فيك شي ما مهنتك إلا
تدفن خلق الله، وانت شزينك.

صالح: (مبتسماً) عسى الله لا يجيب اليوم اللي أخدمك فيه.

(لبنة تضحك بصوت عالي)^(٢).

أم قسيمة: فال الله ولا فالك

إن صالح الكاشي يستخلم مفردات مهنته (دفن الموتى) في الهزل مع حماته.
يقول برجسون: (ولكن الوسيلة الأكثر شيوعاً لدفع مهنة ما إلى الهزل هو
حصرها - إن أمكن القول - داخل الكلام الخاص بها... كما لو أصبحوا غير قادرين
على أن يتكلموا ببقية الناس)^(٣).

أما من ضحك لبنة بصوت عال - على هزل والدها صالح الكاشي، ملمحاً،

(١) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٥، ١١٦.

(٢) محمد الرشود، مسرحية أرض وقرض، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٧، ص ١٤،
١٥.

(٣) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٥، ١١٦.

بأنه جاهز للخدمة، ومجهراً بأنه لا يتمنى أن يأتي اليوم لخدمة حماته - فقد ذهب بعض الباحثين إلى أنه في المواقف الفكاهية على اختلاف أنواعها، شيئاً من النكوص أو الارتداد نحو مرحلة سابقة من مراحل النمو، وكأن البالغين يريدون عن طريق الضحك أن يعودوا إلى طفولتهم المبكرة^(١).

في المشهد الأول من الفصل الثاني هناك شكل آخر لهذا الجمود الهزلي هو ما نسميه (الجمود المهني) فالشخصية الهزلية تلج بدقة في الإطار الجامد لوظيفتها حتى لا يعود هناك مكان للحركة الذاتية، ويشكل خاص للإنفعال، كما يحصل للرجال الآخرين^(٢).

فها هو التقرير المهني، الذي يحصل عليه مراقب المقابر صالح الكاشي من خلال التليفون، ليتابع حركة الوفيات في المقابر المختلفة حسب نوعيتها، ونوعية من يدفن بها ومستواه الاجتماعي والاقتصادي، وجنسيته أيضاً.

صالح: (يدخل مسكاً بتليفون صغير متحرك، وعلى يديه الثانية قطعة صغيرة (بسبعة أرواح) - ألو... مقبرة الصليبخات.. معاكم مراقب صالح الكاشي.. ها.. شأخر الأخبار... عطوني تقريركم اليومي عن نشاط المقبرة.. مية ماتو من القهر.. شوية أمس كان أكثر.. ومسبعين ماتو من الملل.. هم شوية.. وخمسين في حوادث السيارات.. لا.. وايد.. عشرة تسمموا في المدارس.. أي. وبعد خمسة ماتوا من أخطاء في البنج.. انزين.. وشنهي مناصب اللي ماتوا؟.. أي.. مية فراش، وثمانين موظف.. أي - وغني واحد..

(١) الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ٢١٠، وانظر: ميكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ٦٢، ٧١.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٨.

وليش توفي...؟.. صار فقير.. عدل انزين.. مع السلامة (بسخرية)
والله فيه حركة في المقبرة.. هذه أحسن مقبرة عندنا.. خل نشوف
مقبرة السيلك (يحاول الحديث بالهندية) ألو.. مرهبا بابا.. أنا..
صاله الكاشي مراقب مال مقابر.. هذا أنا يبي يعرف كم واحد
موت في مقبرة.. واحد مات من الضحك واثنين ماتوا عشان ورثوا
فلوس وما صدقوا - أجا.. بي.. ماكو أحد بعد.. هذا ليش مقبرة
كذي.. ماكو نفر وايد موت.. ليش ماكو حركة (نشاط) أنا بعدين
سكر مقبرة فاهم.. لازم يصير فيه موت وايد.. زين.. مع السلامة..
(متحكما) والله زين اثنينه ماتوا لأنهم ورثوا.. وواحد مات من
الوناسة... أي هذا الموت.. مثلنا إحنا.. نموت من القهر^(١).

إن صالح الكاشي، مدفوع في مهنته إلي الهزل، من داخل الكلام الخاص
بها.. ورغم أن هذا النوع من الهزل، عادة، هو هزل فج نوعا ما - كما يراه برجسون -
ولكنه يصبح أرق، عندما يتكشف عن خصوصيته في الشخصية، وبذات الوقت
عادة مهنية^(٢).

إن الهزل الذي تشيره مفردات اللغة الخاصة بمهنة صالح الكاشي كمراقب
للمقابر، يدعو للتأمل، فنسبة من مات من القهر أكبر، كما أن نسبة من مات من
أخطاء البنج، تدين القائمين على الصحة. كما أن نسبة الوفيات وفق الطبقات
الإجتماعية، تعد أيضا نقدا إجتماعيا لاذعا، فكلما إنخفض مستوى المعيشة، كلما
زادت نسبة الوفيات، كما أن نسبة الوفيات ترتبط بالجنسية، فلم يمت أحد في مقبرة

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٢٩، ٣٠.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٧.

الفرنسيين، ولا يخفى ما في ذلك من دلالة. فكل أثر هزلي يقتضي التناقض من بعض الجهات، ما يصحكننا، هو اللا معقول المحقق، بشكل محدد، إنه لا معقولية واضحة مرئية، أو هو أيضا شبه لا معقولية، مقبولة أولا، ثم مصححة في الحال^(١).

في مسرحية (يا معيريس) وفي نهاية اللوحة الثامنة، شكل من أشكال الجمود المهني، فبائع الطماطم لا يخرج عن الإطار الجامد لمهنته كبائع جوال، يدلل على بضاعته بألفاظ خاصة بالمهنة.

البائع: اليوم يومك يا فقير.. الطماط الرخيص.. الطماط الشعبي حق
المعصير.. للاجار للدقوس.. مين يبي الطماط الأصلي رخيص
وكويس مكفول لمدة يومين... .. (٢)

فهد: ... والوضع عندنا يشبه سائلة تجار الطماط.. يوم الناس قامت
تطلب أهم قضوه وخشوه عشان يزيد سعره.. والناس تطلب وهم
يتغلون.. ليما خاس الطماط، وانتقل في الشارع.. طماطنا لا يخيس
يا جماعة.. لا يخيس^(٣).

ورغم أن هناك علاقة - ليس مجال مناقشتها الآن - بين بائع الطماطم الذي يدلل على بضاعته، ولا يجد من يشتريها، وبين فهد الذي يرغب في الزواج ولا يجد من يقبل به، لظروف عديدة، ورغم ما في ذلك من انتقاد لأوضاع إجتماعية متعددة، بعضها إقتصادي، وبعضها طبقي، وبعضها إجتماعي.. الخ - إلا أن مهنة

(١) المرجع السابق ص ١١٨.

(٢) محمد الرشود، مسرحية يا معيريس، نسخة بالآلة الكاتبة، ص ٦٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٩

البائع، مفرداتها التي يجمد فيها الإنسان فتتحول حياته إلى الآلية، ومفرداته.. تصبح كل حياته.. فهناك طماطم (شعبي، وأصلي، ومكقول)، هنا يصبح بائع الطماطم تنويعا على فهد.. الذي يفضح القضية برمتها في المشهد السابق، حيث قضية العرض والطلب عند تجار الطماطم، تعد أيضا بمثابة التنويعا على قضية العرض والطلب في مسألة الزواج، في ظل أوضاع إجتماعية وإقتصادية متغيرة.

إن الشخصية الهزلية هي، في أغلب الأحيان شخصية تبدأ بالعاطف معها. ماديا... اريد أن أقول إننا نضع أنفسنا لبرهة وجيزة جدا مكانها، وتتبنى حركاتها، وأقوالها، وأفعالها ونأنس بما فيها من شيء مضحك، إننا في الخيال، ندعو لكي تتسلى معنا، فيضحكننا، وفي ضحكنا إدانة لكل أوضاعنا.. إن الهزل يعبر قبل كل شيء عن نوع من اللا تكيف الخاص الكامن في الشخص، تجاه المجتمع، وإن لا هزل أخيرا إلا في الإنسان، بل الهزل هو الإنسان^(١).

والواقع فإن هناك أطر جاهزة، يشكلها المجتمع، وضرورية له بحكم أنه مرتكز على تقسيم العمل، فمهنة البائع فضلا عما تحصره في الفاظها ومفرداتها، وخضوعها لمبدأ العرض والطلب، إلا أنها أحيانا تفرض عليه نمطا من الطاعة العمياء إرضاء للزبون، تصل إلى حد الإستكانة. ففي اللوحة الأولى من مسرحية (يا معيريس) يطالعنا نمط بائع الأحذية، والتي لا تخرج مفرداته عن (حاضر أنت تأمر - أشوف لك - تحت أمرك - تفضل أعتقد ده مناسب - عندي كل المقاسات - لحظة من فضلك - ده أكبر بمرتتين.. أفتكر مناسب - مفيش لون بيع - أهلا وسهلا إحنا زارنا النبي)^(٢). إن الفاظ البائع وقاموسه اللغوي المحصور في حدود مهنته، يوشى بنوع من الهزل، يعبر قبل كل شيء عن نوع من اللا تكيف الخاص الكامن في الشخص تجاه

(١) الضحك، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٢) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٤٣.

الاجتماع، وكأنه بتلك الإستكانة الواضحة في مفرداته، يحاول أن يتكيف، وفي تلك المحاولة يتفجر الهزل وما يتبعه من ضحك مؤسي.

إننا نجد في مسرحيتي (يا معيريس)، (وأرض وقرض) نموذجين حرفة أو مهنة واحدة، هي الخطابة، التي تمارس نفس السلوك، وتستخدم نفس المفردات، بالكيفية، مغايرة لما سبق أن طرحناه، أنه نوع جديد من الهزل المهني. في اللوحة التاسعة من مسرحية (يامعيريس) تدخل الخطابة عاتبة، وتسأل عن فهد.

أم أحمد (الخطابة): أنا أم أحمد الخطابة.. عندي الزينة ... والشينة..
والمدرسة والطبيرة والفراشة... وكل ساقط وله لاقط
تبي دارسة ومتعلمة عندي تبي راحية بيت هم
عندي... وصورهم معاي (تخرج الصور) شوف
وتنظرو... اللي تمعجبك أشر عليها وأنا أحطها
بعضنك... زواجك انشالله بيتهم على إيدي.. أنا
أيدي مبروكة مزوجة نص الكويت^(١).

وإذا كانت أم أحمد الخطابة، عندها عدد كبير من صور النساء والفتيات تعرضهن للزواج، فإنها في مسرحية (أرض وقرض) وفي المشهد الثالث، وبعد طلاق قسيمة تأتي أم علي، لتعرض عددا من صور الرجال الراغبين في الزواج.

أم علي: ... والله ومالك علي حلف شكتر حرم موصيني أدور لهم على
رياييل - لبستهم كلهم ومدحت له قسيمة... أنا أم علي إيدي
مبروكة وكل اللي تزوجوا على إيدي توفقوا.

أم قسيمة: تسلم إيدينك.. يا أم علي.. بس عسى مهو كبير

(١) المرجع السابق، ص ٧٣.

أم قسيمة: بس عسى مطلق مرته

أم علي: الأولانية مطلقها من سنتين، والثانية إستخفت مسكينة ودشت

الملجأ.. والثالثة قاعدة ترقل وناوية على الطلاق.. إحمدي

ربك.. إحنا زين حصلنا ريل.. هالاياام الريايل مستلعتين ما

يتزوجون.. ما أدري شقيهم.. الحريم شكترهم مثل الهم على

القلب.. ومن يدرون عنه يتلاقفونه وكل وحده بتقل نفسها

عليه^(١).

إن أم أحمد وأم علي كنماذج للخاطبة، تعرضان قضية إجتماعية هامة جدا في قالب من الهزل المهني، إذ أن نموذج الخاطبة يشير إلى قضية الزواج والعنوسة والطلاق والزواج من الأجنبية، رغم وجود المدرسة والطببة والفراشة، المتعلمة والجاهلة.

إن الخاطبة قد تعرض وساطتها، لكنها دوما تعرضها بنوع من الغرور إنه غرور المهنة والذي (يميل هنا لكي يصبح احتفالا وتبجيلا ومراسم، بمقدار ما تحتوي المهنة الممارسة من مقدار عال من الشعوذة - شكتر حريم موصيني أدورلهم على ريايل، أنا أم علي إيدي مبروكة، وكل اللي تزوجوا على إيديني توفقوا - إحمدي ربك، إحنا زين حصلنا ريل.. الخ) - إن الخاطبة تعتقد بأنها مكلفة برسالة مقدسة، لا يعرف أسرارها إلا الخاطبة، فهي تلج بدقة في الإطار الجامد لمهنتها، حتى لم يعد هناك مكان لحركتها الذاتية، ولا لإنفعالها، إنها تعيش حالة من الجمود المهني، إن الوسيلة الأكثر شيوعا لدفع مهنة ما إلى الهزل، هو حصرها - داخل الكلام الخاص

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٤١، ٤٣.

بها، فهي دائما ما تنطق بألية فريدة مصطلحات المهنة^(١). مما يشير الضحك.. ومن خلال الضحك.. ربما تتأمل في مشكلة من أعقد المشاكل الاجتماعية التي يطرحها مسرح محمد الرشود وليصبح الهزل وسيلة للتصحيح الاجتماعي.

في اللوحة الثانية من مسرحية (الكرة مدورة)، يطالنا المعلق الرياضي والذي يتقوّل في إطار من الجمود المهني، فلا يستخدم إلا مفرداتها حتى خارج نطاق اللعب أو الميكريفون، إن لديه ميولا إنفصالية حادة، فها هو أثناء تبديل الديكور على خشبة المسرح، يجد أحد العمال واقفا لا يعمل.

المعلق: (أحد العمال واقف لا يعمل يصفر المعلق) انت ليش واقف
موقاعد تشتغل؟... (يخرج الكارت الأصفر) إنذار.

العامل: ليش إنذار.. أنا ما سويت شي.. حرام عليك
المعلق: تحتج.. (يخرج الكارت الأحمر) بره - ياللاه اطلع بره كارت
أحمر

عامل آخر: سامحه يا أغ صلاح. ترى أهو ما غلط.. بس إنت تسرعت
المعلق: يعني مو عاجبك قراري. تحتج علي (يخرج الكارت الأحمر) كرت
أحمر .. إطلع بره.. ياللاه خارج^(٢).

إن المعلق هنا - قد استخدم أسلوب النقل، وكوسيلة من وسائل الإضحاك فهو وإن استخدم مفردات حكام المباريات، إلا أن نقل التعبير من مستوى مهني، إلى مستوى مهني آخر، ومغاير تماما أنتج الهزل الذي فجر الضحك. لقد نقل لغة الحرفة إلى العلاقات الإنسانية، فليس عمال المسرح، بلاعبين، وليست خشبة المسرح، بأرض للعب الكرة، وليس المعلق، رئيسا للعمال، فضلا عن أنه ليس حكما.

(١) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٦، ١١٧.

(٢) محمد الرشود، مسرحية الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٨، ص ١٤.

لقد استغرق الجعود المهني، لجنة الإعلام الرياضي، شخصية المعلق، حتى لم يصبح هناك مكان لذاتيته، أو إنفعاله.. إنه نوع من القسوة المهنية، فلقد فقد القدرة على أن يتحدث مثل بقية الناس، إنه يستخدم نفس المفردات كقوالب لغوية في كل وقت، وكل مكان، فها هو ينقل لغة حرفته إلى العلاقة الإنسانية إلى قلب بيت اللاعب أحمد وزوجته نورية، فقلب الحياة الزوجية إلى مباراة، يعلق عليها، لتدفع مهنة المعلق إلى نوع من الهزل.

المعلق: إخواني وأخواتي.. أحبيكم من هذا الأستاذ ويسرني أن أكمل لكم وصف المباراة.. فأت من زمن المباراة (ست شهور) والنتيجة ثين واحد لصالح أحمد.. والقول الثاني جا على نورية بسبب تسرعها وعصبيتها - وحنا دائما نقول للاعبين لا تعصبون واحفظوا بهدؤكم لأنه اللي يعصب دائما يخسر.. الكرة في مرمى نورية.. نورية تدخل ومعها الكرة^(١).

إن المهن المفيدة، وضعت للجمهور، بشكل واضح، ولكن المهن التي يشك بمنفعتها، لا تستطيع أن تبرز وجودها إلا بافتراض أن الجمهور إنما صنع من أجلها. ولكن، هذا الوهم بالذات هو في أساس الاحتفال. إن هزل أطباء موليير يأتي في معظمه من هنا، فهم يعاملون المريض وكأنه خلق من أجل الطبيب، وأن الطبيعة بالذات إنما خلقت كتابع للطب، وها هم أطباء الرشود في مسرحية (إذا طاح الجمل) يعاملون مشاري وكأنه خلق من أجلهم، فهو قد تلهى عن مشاري المريض بالحديث في التليفون، كما أن الدوام قد انتهى، فتنفجر غنيمة محاولة فك جمود مهنة الطبيب.

(١) الكرة ملووة، مرجع سابق، ص ٣٢.

غنيمة: يعن شتسوي فيه؟ بتطقه - بدال ما تعالج الناس وتخفف الالمهم
تقعد تعصب عليهم وتخانتهم.. وين الإنسانية وين الرحمة.. واحنا
جاينك لي عندك في المستشفى وكذي تعاملنا.

وحتى الحوار السابق، لم يتلبس الطبيب بعد جمود مهنته، وأليتها حتى
ينظر الطبيب في الأشعة فيكتشف ان مشاري مصاب بالسرطان فيعلنها هكذا
وببساطة، بشكل ألي،

طبيب ٢: لا حبيبي - هذا سرطان - شوفه شلون منتشر.

(لمشاري) قوم يايبا.. قوم واترك الخوف عنك وواجه الموقف بشجاعة.

مشاري: تقولي يموت وماتيني أخاف

طبيب: وشحقه تخاف إنت مو أول واحد ولا آخر واحد، بيموت، الموت
مكتوب علينا كلنا.. إنت بتموت وأنا بموت والكلاب بتموت
والقطاوة.. مراح يبقى أحد.. الموت ما يعرف صغير أو كبير، وأنا
داري إن كلامنا يآلمك - لأنك تحب الحياة وكلنا نحب الحياة.. بس
للأسف حب من طرف واحد^(١).

إن الطبيب باندفاع ألي، قال كلاماً بحكم العادة، ربما لم يقصد قوله، لكنه
الاندفاع المصاحب للتجمد الحرفي وآلية مكتسبة، فحدث تداخل بين الإنسان
والحيوان (إنت بتموت، وأنا بموت، والكلاب والقطاوة.. كلامنا يآلمك.. تحب الحياة
من طرف واحد)،^(٢) إن الطبيب لا يشعر كما يشعر عامة الناس، فقد يتأثر الناس

(١) محمد الرشد، مسرحية إذا طاح الجمل، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٩، ص ٣
-٨-

(٢) المرجع السابق ص ٨.

من معاناة المرضى للكلام، في حين يبدو ذلك للطبيب من لوازم المهنة، أو لوازم العمل^(١).

إن الشخصيات هنا، شخصيات بشرية، بطريقة ظاهرة لا غموض فيها، ليست فوق مستوى البشر، ولا تحته، إنما في مستوى واحد مع عموم البشر، يتصرفون كما يتصرف الناس بعضهم مع البعض. إن هزل الكلام الخاص بالأطباء، متوافق في مجمله، مع هزل أفعالهم وأوضاعهم، وهنا تكون المهزلة، قد أدت جميع وظائفها تقريباً، من خلال ارتباطها بالطبقة الاجتماعية المعارضة. (لقد اتعذرت منه سلاحا لنقد برجوازية (السلطة) بصفة خاصة، كما اتخذت منها وسيلة للتصحيح الاجتماعي وصيانة الأفكار والأشكال الثابتة، والمستقره ضد عوامل الابتداع والتصنع، والتنافر، التي أتى بها التغير السريع).

وأخيراً فإن هذه البرجوازية المعارضة، تبتدع المهزلة لاثبات وجودها وكيانها الاجتماعي^(٢)، وهذا ما أدركه، وما فعله الكاتب محمد الرشود.

إن نقل تعبير أو سلوك من مستوى إلى مستوى آخر، كنقل معاملة التلاميذ الصغار وتعليمهم عادة النظافة، إلى مستوى آخر مثل مستوى الوزراء والقواد، يشير الضحك والسخرية، في أن واحد، ففي المشهد الخامس من مسرحية (أزمة وتعدي) (قاعة اجتماعات.. يدخل الوزراء يتقدمهم طه يس رمضان، وطارق عزيز ولطيف نصيف ووزير الدفاع، ويفتشهم إثنان من الحرس الجمهوري، ويخلعان ساعاتهم.. ويجردونهم من المفاتيح والولاعات.. ثم يخلع الوزراء أحذيتهم، ويجلسون على الطاولة (ويدخل صدام).

(١) محمد فكري، المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى اليوم، (القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٨٦.

(٢) د. إبراهيم غلوم، للمسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٥، سبتمبر ١٩٨٦) ص ١٧.

أحد الحراس: بصوت عال) سيدي الرئيس (يقف الوزراء).

صدام يستعرض الوزراء وهم واقفين، الأول طه يس، يد يديه إلى الأمام.

صدام: (يضر به على يديه) أظافرك طويلة طه..

طه: أسف سيدي

صدام: في الاجتماع الجاي أريد أشوفهم مقبوضين ومرتبين.

طه: أمرك سيدي.

صدام: (بغضب) وليش ما تسون الشيء من كيفكم: لازم اقول الك

طه: سيدي - إحنا ما نستغني عن توجيهاتك.

صدام: أشوف المتديل.

طه: يخرج المتديل..

صدام: إيه زين (ير على طارق عزيز فيمد يديه.. ينظر صدام لشعره

ويضحك).. (ينظر لمنديل لطيف ويشمه).

شوهاالريحة لطيف إنت صار لك كم يوم ما تسبحت.

لطيف: (بتعجل) صار لي شهر سيدي.

صدام: وليش إنت وصح.. ليش ما تتسبح.. أكو نقص في المياه عندنا

نهرين بالعراق.. طب بواحد منهم^(١).

لقد عرضت المسرحية بالقاهرة أثناء فترة الغزو العراقي للكويت، وقبل

(١) محمد الرضود، مسرحية أزمة وتعدلي، نسخة بالآلة الكاتبة، القاهرة، يناير ١٩٩١، ص ٢٧، ٢٨.

الضربة الجوية.. وقد لوحظ أن الفكاهة - في أثناء الحروب وأوقات الأزمات السياسية - سرعان ما تصبح بمثابة السلاح الذي تستخدمه الشعوب في محاربة العدو، وفي التصدي لمواجهة العدوان، كما لوحظ أنها تساعد على التوحيد بين طوائف الشعب المختلفة، وطبقات المجتمع المتباينة، حيث يختفي ضحك التهكم والسخرية، من الأقليات، كما يختفي ضحك العداوة والإزدراء بين أبناء الطبقة الواحدة وغيرها من الطبقات (١).

وقد لاحظ مارسيل بانويل أن المسرح الهزلي يلقي الكثير من النجاح إبان الحرب على وجه الخصوص حتى أن بعض المسرحيات التي كان النقاد يعدونها في زمن السلم ساقطة أو غير موفقة، قد تلقى استحسان الجمهور في زمن الحرب، أو في عهود الإضطرابات وربما كان السبب في ذلك هو أن النظرة إبان الأزمات والحروب يكونون بمثابة موجودات ضعيفة متهاكة إنهاكها القلق والهم.. الخ، فالجمهور في تلك الفترات يكون في العادة متواضعا قليل المطالب جم التسامح، ونظرا لأنه قد فقد ثقته في نفسه، فإنه يجد سعادة قصوى في أن يستشعر سموه أو تفوقه على أي جمهور آخر، أو على أية مجموعة أخرى من الناس مهما كان من وضاعة شأنها (٢).

وعلى الرغم من أن «العدو المشترك» هو الذي يصبح إبان الحرب، موضع سخرية الشعب، ومثار نكاته وفكاهاته ونواجره إلا أن الملاحظ بصفة عامة أن هذه الفكاهات قلما تميل إلى تصوير العدو بصورة الخصم الضعيف الذي لا حول له ولا طول، خشية أن تسري بين أفراد الجمهور روح الإستهتار، فتضعف المقاومة الشعبية، وتفتر الجهود (٣).

(١) جلال المشري، الضحك فلسفة وفن، (القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد ٨٥، ١٩٧٩ ص ٣١، ٣٢).

(٢) سيكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ١١٣، ١١٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٠.

والحماة دائما في مسرح الرشود مصدر لا ينضب للهزل من خلال الزوج،
زوج الإينة، فمن قبل كان حارس المقابر صالح الكاشي يود لو أن يخدم حماته، أو
يلمح بذلك، وبالطبع فإن خدماته بالذات في مسرحية (أرض وقرص) مرفوضة..
كذلك حافظ البنشرجي في مسرحية (لولاكي ٢) دائما، ما تكون حماته مادة
للهزل، ومصدرا للضحك، كنوع من العقاب اللاشعوري يصبه الزوج البنشرجي من
خلال مفردات مهنته على حماته لمنعها من التدخل في حياته الأسرية.. وتلك
قضية اجتماعية لا تشك في أهميتها.

فوزية: وانتني جدتي كل مرة يطق عليك بنجر

الجدة: والله من طيب أبوك.. أهو اللي سوى لي البنجر ذيك المرة، والله

العالم إنه ما رقع التيوب عدل.

الأب: أنا اللي مارقت التيوب عدل.. إنتي أول.. أكو تيوب في العالم

يتحملك.

الجدة: الله واكبر عليك

الأب: أنا كم مرة قلت لك غيري توابرك.. هالتوابر ما يقدرتون يشيلونك

ركبي توابر سكس ويل.. يالله يتحملونك.

الجدة: مالت عليك يا البنشرجي.. أهو عند الناس بنشرجي يتفخ التوابر

ويفشهم.

الأب: والله يا عمتي إن ما سكتي لأفشك..

فوزية: بيا تكفي فشها.. خل أشوفها شلون تمشي وهي مفشوشة.

الأب: جدتكم صار فيها رجفة.. يبيلها ميزانية.

فايز: لا بيا.. يبيلها تبديل توابير.

الجدة: الشرهة مو عليكم.. الشرهة على أمكم.. اللي تشوفكم تنظنون

علي وراضية^(١)..

فوزية: لا ما يتغشم.. أهى طايحة فيه من الصبح وعلى الريح بنشرجي

ميكانيكى.. أبو التوابير.. أبو الدهن.. وإذا رد عليها زعلت خلها

تزعل^(٢).

إن لكل مهنة خاصة، تعطي للذين يحبسون أنفسهم داخلها بعض العادات الفكرية والسلوكية، وبعض الخصوصيات في الشخصية، تجعلهم يتشابهون، فيما بينهم، وبما يتميزون عن غيرهم، وتكون مجتمعات صغيرة، هكذا داخل المجتمع الكبير، ولا شك أنها تنتج عن تنظيم المجتمع بالذات، عموماً، ومع ذلك فهي توشك أن هي انعزلت كثيراً، أن تضمر بالألفة، ولكن الضحك.. وظيفته بالضبط أن يجمع الميول الحادة الانفصالية، إن دوره يقوم على تصحيح الجمود وقلبه إلى ليونة، ثم إعادة تكييف كل فرد ليتلاءم مع الجميع.. حتى تستدير الزوايا.. إنه الهزل المهني، وما يصاحبه من جمود مهني، الذي يحصرها داخل الكلام الخاص بها (بنشرجي - يطق - بنجر - تيوب - توابير - دهن - رجفة - ميزانية - ميكانيكي - السبير - دوس بريك - الجير - تخط الدهن بالماء - موديل ماكينة - بطارية - إطار - جيكات - نفخ التوابير - فش التوابير إلخ..).

وعندما تتدخل الجدة في أمور الأسرة، معرضة ابتهاجها، على رفض أن يتحول

(١) محمد الرشود لولاكي، ٢، نسخة بالآلة الكاتبة الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٢، ص ١٢، ١٤.

(٢) المرجع السابق ص ١٢، ١٤.

بيتها إلى مخزن.

الجددة: الحوش متروس بضاعة والحين قلب غرفة الطعام، وسواها مخزن ولا تستبعدين إنه في يوم من الأيام يحط توابره وجيكاته في غرفة النوم، راح تلقين نفسك نائمة والجيكات حواليك والتوابير داير مدايرك، ويمكن بعد يشيل الخدات ويخليكم تتوسدون على البطاريات.

الأب: لا يبا خففي.. خففي.. دوسي بريك ووقفي عند حدك ترى إذا مادستي بريك أتل سايد بريك واكسر الجير مالك ترى أنا سكت وايد عليك، بس أشوفك كل ما تشفطين أكثر وتغيرين علي.

الجددة: أشوفك قمت تخريط.. قمت تخلط الدهن مع الماي،

الأب: انتي أصلا انتهي موديلك ويبي لك تبديل ماكينة.. بس المشكلة اشلون يلقون ماكينة كبر ماكينتك بالسوق^(١).

إن الهزل هنا، ربما يكون هزلا فجأ، ولكنه يصبح أرق، عندما يتكشف عن خصوصيته في الشخصية، ويكشف بذات الوقت عن عادة مهنية لها ألفاظها الخاصة بمهنة البنشرجي، فالضحك هنا من شأنه أن يجمع الميول الحادة، تجاه الحماية، أن دور الضحك الهزلي المرتبط بالمهنة هنا، يقوم على تصحيح الجمود، وقلبه إلى ليونة، ثم إعادة تكييف كل فرد ليتلاءم مع الجميع.. حتى تستدير الزوايا^(٢).

في المشهد الرابع من الفصل الثاني في مسرحية (لولاكي ٢)، شكل آخر للجمود الهزلي، هو ما يسميه برجسون الجمود المهني، إذ يحصر مدرس اللغة

(١) مسرحية لولاكي ٢، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٥، ١١٦.

الإنجليزية، ومدرس اللغة العربية نفسيهما في الإطار الجامد لوظيفتهما كمدرسين،
حتى تلاشى حركتهما الذاتية تماما.

الحادم: بابا مدرس الإنجليزي وصل.

الأب: خله يدش (يدخل مدرس الإنجليزي).

المدرس: هواريو.. إنشالله تكون فري جود.

الأب: هواريو إنت.. ها.. شخبار فوزية وذيو.

المدرس: بنتك شاطرة.. بيرفكت.. لكن.. لسانها فري لونغ^(١).

ويدخل مدرس اللغة العربية، وله طريقته وألفاظه وجموده المهني.

المدرس: السلام عليكم.. كيف حالكم.

الأب: أهلا بالأستاذ.. على فكرة اشلون فهود وفبوز معاك

المدرس: هؤلاء الأولاد مشاغبون ومهملون.. يحبون القوضى ويعيشون

المبث واللهو.. عقولهم مشتتة وأذهانهم مشوشة.. فتبالهم من

فتيان عاقين عن المذاكرة منصرفين... ولكني لن أياس.. سأحاول

ولن أقول بس سأقف لهم بالمرصاد.. لأحقق المراد.. لأنهم فلذات

الأكباد^(٢).

إن مدرس اللغة الإنجليزية ومنذ دخوله، وهو لم يكف عن الحديث بالإنجليزية

المطعمة بالعربية، كما أن مدرس اللغة العربية لم يتخل عن مقتضيات مهنته

كمدرس يتحدث الفصحى، ويصف اهمال الأولاد بالفصحى المسجوعة، رغم أنه لم

(١) مسرحية لولاكي ٢، مرجع سابق، ص ٥٦.

(٢) الضحك، مرجع سابق، ص ٥٧.

يبدأ الدرس بعد... إن مهنته معه في كل مكان وزمان، والواقع أن سجع مدرس العربية سجع مصنوع محافظة على الجرس اللغوي... وعليه فإننا نسمع نغمتين متنافرتين أحدهما من مدرس الإنجليزية والأخرى من مدرس العربية.. إن هذا الجمود المهني، يحول شخصية المدرس الفارق في ألفاظ مهنته إلى شخصية هزلية لا تحيد عن إطار وظيفتها.

والبنشرجي (الأب) أيضا صاحب مهنة، ولها مصطلحاتها وجمودها المهني، فيستخدم - كشخصية هزلية - مصطلحات مهنته عند ابداء رأيه في وصف مدرس اللغة العربية لأبنائه، لتصبح لدينا ثلاث نغمات متباينة، نغمة مدرس الإنجليزية، ونغمة مدرس العربية ونغمة البنشرجي، ليتحول المشهد كله إلى ورشة ومدرسة، رغم أننا في منزل البنشرجي، خارج إطار المدرسة والورشة.

الأب: بس أستاذ هاللة هاللة بالدهن.. ترى السيارة ما تمشي إلا بالدهن وإذا ما حطيت لها دهن المكيئة تنكسر.

المدرس: وما علاقة السيارة بموضوعنا وما دخل الدهن فيما نحن فيه لقد أتيت لأدرس أبناك، ولم أت لأصب دهن في السيارات.

الأب: الدهن هو التشجيع.. التشجيع للأولاد.. مهم جدا مثل الدهن حق السيارة.. وإذا ما شجعت الأولاد مراح يمشون هدل.

المدرس: أنا حاضر - ولن أبخل عليهم بالدهن.. أقصد التشجيع، بس المهم أنت لا تنسى البانزين - فأنا لا أستطيع مواصلة السير بلا بنزين.

الأب: بانزين.. وشدخل البانزين في موضوعنا.

المدرس: البانزين هو النقود.. لقد درستهم عشرين حصة..^(١).

(١) مسرحية لولاكي، ٢، مرجع سابق، ص ٥٧.

الأب: (يقهر) بميتين دينار.

قلنا إن لكل مهنة مصطلحاتها، فالدهن - عند البنشرجي، معادل للتشجيع، لكن ألا يفهم البنشرجي، معنى البنزين عندما طالبه المدرس بالبنزين، فهذا مستبعد، لأن البنزين هو الذي يسير السيارة والبنشرجي بالقطع يدرك هذا، لكنه ادعى الغباء بدليل أنه في آخر حوار، قال (يقهر) ميتين دينار.

ويبدو أن مصطلحات البنشرجية استهوت مدرس العربية فبرع فيها وظل يتحدث بها.

المدرس: نعم.. الحسابة محاسب والعداد مائتين^(١).

ثمة علاقة وثيقة بين الفكاهة، وحس الحياة، فالضحك ينصب على كائنات حية تتبع قانونا آليا، يتمثل في جمود للمهنة، وليس الضحك في هذا السياق فعلا جزئيا باديا للعيان، بل هو تنويع لحركة شعورية، وهو قمة موجبة حيوية مردها الشعور بامتلاك الموقف والتفوق على الآلية، والاختلال، وحتى الضحكة الخشنة في المحنة، قد تكون ومضة حيوية لتأكيد الذات، والوعي الجديد، كما ترى سوزان لانجر^(٢).

ولم يكن الضحك ذا وظيفة نفسية هامة، فحسب لتحقيق التوازن العاطفي لدى الفرد، بل إن وظيفته تجاوزت ذلك إلى تحقيق نوع من التكامل النفسي، والإجماعي في الوقت نفسه، فالضحك بمقدار ماله من وظيفة نفسية، له دلالة اجتماعية.

ولما كانت الكوميديا بأنواعها، تعبيرا عن انعدام التكيف أو سوء التوافق، فهي

(١) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٢) إبراهيم فتحي، عالم كوره كوره، مجلة للشرح، العدد الرابع، ديسمبر ١٩٨٧، ص ٩٢.

في صميمها ذات دلالة اجتماعية ونفسية كما سبق أن قلنا، لأن ما يضحكننا لدى الفرد، هو سوء توافقه مع الظروف الاجتماعية، وخروجه على المألوف العام - الجمود المهني - وليس الضحك هنا سوى المظهر الذي نعبر به عن حكمنا على ذلك الفرد بسوء التكيف، وعدم التوافق، وفقدان الروح الجماعية - إذ حصر نفسه في إطار آلية مهنته فقط - ومن هنا كان الضحك بمثابة العقوبة الاجتماعية التي يفرضها المجتمع على ضحايا التكيف والتوافق والإحساس الجمعي العام^(١).

في معظم أعمال الرشود، لا نجد وظيفة للمرأة خارج المنزل إلا في مسرحيات: لولاكي (خياطة وصاحبة مشغل) - وأم علي (بائعة جواتي، ثم عضوة مجلس الأمة) هذا إلى جانب شخصية (الحاطبة) في مسرحية (يا معيريس)، ومسرحية (أرض وقرض)، وقد جاء ذكر للمدرسة في مسرحية (لولاكي ٢). والواقع أن ما ذكر من مهن أو أعمال للمرأة، إنما جاء بقصد الإضحاك في المناطق الهزلية من المسرحيات الكوميدية، كما سبق أن طبقنا ذلك عمليا على النصوص المسرحية، وقد لا نستبعد أن المؤلف - ومن قبله، الضويحي (كازينو أم عنبر، وروزنامة) - قد نظر نظرة ساخرة من تهافت المرأة على التجارة استجلاها للمال وشغلا للفراغ، وهي في سبيل ذلك قد لا تتوقف عند حد.

علي: والله بما انتي مشهورة.. أشوف كل أهل المنطقة يعرفونك.

أبو علي: لأنه أمك بياعة تدش كل بيت.

أم علي: أنا ملبسة كل أهل المنطقة جواتي.. الله وكيلك. من كثر ما بعث لهم أحرف كم أرقام ريولهم^(٢).

(١) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص ٦ - ١١.

(٢) محمد الرشود، مسرحية انتخبوا أم علي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٣، ص ١٠.

يقول برجسون: أن المهن المفيدة وضعت للجمهور، بشكل جلي، ولكن المهن التي يشك بمنفعتها، لا تستطيع أن تبرز وجودها إلا بافترض أن الجمهور إنما صنع من أجلها.. فألاطباء يعاملون المريض وكأنه خلق من أجل الطبيب، والناس خلقوا ليلبسوا جواتي أم علي، والتي تعرف مقاسات كل الأرجل، بل وتعرف شخصية الإنسان من جوتيه.

أم علي: يعني من جوتيك أعرف شخصيتك وشلون تفكر يعني الريال اللي يلبس جوتي لميع تلقاه طريجمي وطبقة كادحة.. واللي يلبس جواتي ماركات هذا يحب المظاهر.. واللي عليه نعال تيديه هذا إنسان يحب الأصالة و متمسك بالتقاليد.. والجوتي بوخيظ تلقاه يحب التعميد والنجرة، وجوتي التنته معناه إنسان بسيط وحياته سهالة^(١).

نعتقد أن الهزل هنا إنما جاء نتيجة حصر المتكلم في حدود مهنة بيع الجواتي (اللميع - ماركات - جواتي - تيديه - بوخيظ - جوتي التنته) من ناحية، ونقل لغة الحرفة من تعبير ينطبق على الجواتي، إلى تعبير دال على صفات ومزاج الإنسان، أي نقل لغة الحرفة إلى العلاقات الإنسانية، ومن هنا حدث الهزل، الذي اتخذ وسيلة للتصحيح الاجتماعي، وصيانة الأفكار والأشكال الثابتة المستقرة ضد خدش عوامل الابتداع والتصنع والتنافر، التي أتى بها التغير السريع - وأخيرا فإن هذه (البرجوازية المعارضة) تبتدع المهزلة لإثبات وجودها، وكيانها الاجتماعي^(٢).

ويعتقد د. إبراهيم غلوم أن إقرار النظام الديقراطي في مجتمع الكويت، يمثل

(١) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٢٨.

(٢) للمسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، مرجع سابق، ص ١٧.

عاملا أساسيا في تمثل الوعي الجمعي للمضمون الديمقراطي، وترسبه في خلق التجربة المسرحية، وخاصة تجربة فن المهزلة، لأن هذا النظام من شأنه أن يطلق حرية الفرد، ويفتح لها المجال للمشاركة الواعية في التغيير.

الضحك الناشئ من المظاهر المادية:

إن الإنسان البدائي يضحك في العادة من عيوب الآخرين الجسمية ونقائصهم الخلقية، وعاهاتهم الموروثة، بينما نجد في المجتمعات الراقية أن من شأن التربية الأخلاقية والتنشئة الاجتماعية أن تعمل على نهى الفرد عن الضحك لمثل هذه العيوب الجسمية أو العاهات الموروثة^(١).

واللمز يتناول بالذم المظاهر الجسمانية للأشخاص، ويغلو في ذلك أحيانا بقسوة لا رحمة فيها، والقاعدة في مثل تلك الأعمال، إن الطبع الذي يثير فينا الضحك، هو تصلب ضد الحياة الاجتماعية، أو تشويه خلقي، وقد زعم بعض النقاد أن العيوب اليسيرة التي نلاحظها في الناس هي التي تكون موضوعا للملهة، وفي هذا الرأي جانب كبير من الصواب، بيد أن التفرقة بين اليسير والخطير من العيوب ليست مهمة سهلة، ومن الصعب رسمها وتعيينها، وهي تختلف من بيئة إلى أخرى حسب إصطلاحات المجتمعات المتباينة^(٢). ويحسم الأديس نيكول الأمر برفضه الحاد أي ضحك ينشأ عن المظاهر المادية الجسمانية، فيقول: (ليس بخفي أن الضحك الذي مصدره المظاهر المادية (الجسمانية) للشخصيات المسرحية وحدها هو أخط ألوان الضحك الممكنة، فالممثل الهزلي بصالات الطرب، والمهزج في السيرك، يعرفان كيف يثيران الضحك الخشن بهذه الوسيلة، وطريقة الخط من المقام تتيح الفرصة

(١) ميكولوجية الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص ٤٠.

(٢) المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٦٥.

للعاهات البدنية ذات النمط المضحك^(١) كعين الشاب الرامشة - في اللوحة السادسة (في الكازينو) في مسرحية يا معيريس، (يدخل شاب يجلس بمفرده على إحدى الطاولات وهو مصاب بمرض في عينه اليسرى، فهي تغمر بطريقة لا إرادية).
ما يسبب المشاكل مع جرسون الكازينو أبو أحمد:

أبو أحمد: إذا بدك إيانني ناديني بلسانك أو على الأقل أشر لي بإيدك
مش تغمز

الشاب: أنا مو قاصد أغمز.. هذا شيء غصبن علي.. أعصاب عيني تعبانة
وعلى شان كذي تلقى عيني تغمز بروحها^(٢).

إن عين الشاب الرامشة، قد أثارت الإبتسام فقط، فقد مر الموقف بسلام لكن
في نفس المشهد، تحدث مشاجرة كبيرة، ومفارقة كبيرة أيضا، فالشاب الرامش أوقعه
سوء حظه في مواجهة خالد (الشكاك) وخطيبته.

(يأتي الشاب الأول الذي يغمض بعينه، ويجلس على الطاولة القريبة من
خالد، ويدخل أبو أحمد، ويقدم الطلبات للشاب، وخالد وخطيبته، ثم يخرج)
(خالد يلتفت على هذا الشاب فيجده يغمز بعينه، فتجتاحه موجة غضب داخلية
ويتنفس بقوة ويدير وجهه، فيلتفت لخطيبته ثم ينظر للشاب مرة أخرى، فيجده
يغمز ثانية).

خالد: احترم نفسك عيب.

الشاب: أنا

(١) علم المسرحية، مرجع سابق، ص ٣٠٥.

(٢) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٥٠، ٤٩.

خالد: أنت تدري شمسوي بس خلك آدمي واحترم نفسك^(١)

وتحدث المشاجرة، والمفارقة، ويتفجر الضحك.

في المشهد الأخير من نفس المسرحية، تحدث مفارقة مضحكة، عندما تدخل امرأة سمينة وقبيحة، وتظن أن سعد هو فهد، الذي نشر إعلانا يطلب فيه عروسا... وينتهي الأمر، بأن يهرب سعد، وتجري الفتاة السمينة القبيحة خلفه، مما يشير الضحك لسببين أولها: أنها قبيحة، ولا يقبل أحد بزواجها، لضخامتها، وثانيهما: المفارقة، في الخلط بين سعد وفهد، فهي لا تعرف، والجمهور يعرف، ومن خلال المعرفة والجهل تحدث المفارقة، المصحوبة بالضحك.

وفي المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية (الولاكي ٢)، تكون الجدة / الحماة، السمينة، بمثابة المصدر الأساسي للسخرية والإضحاك، من خلال صيغ المبالغة الآتية:

الأب: أنا كم مرة قلت لك غيري تواريك.. ها التواير ما يقدرتون يشيلونك
ركبي تواير سكس ويل يالله يتحملونك... أكو تيوب بالعالم
يتحملك^(٢)... ..

فوزية: ييا تكفى فشها.. خل أشوفها شلون تمشي وهي مفشوشة^(٣).

فايز: ... لو منقلبة إنجان شيقومها.. مابقومنها إلا بعد أسبوع^(٤).

الأب: ... بس المشكلة إشلون يلقون مكينة كبير مكينتك
بالسوق^(٥).

(١) مسرحية يا ميمريس، مرجع سابق ص ٥٢.

(٢) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٢، ص ١٣.

(٣) المرجع السابق ص ١٤.

(٤) المرجع السابق ص ١٨.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٠.

على أن هذا المصدر من مصادر الإضحاك، مصدر لا يلجأ إليه الكتاب إلا في ندرة شديدة، ليس بسبب مافيه من سذاجة، بل بدافع الرأفة التي تنهانا من أن نضحك على عاهات الآخرين الطبيعية... والواقع أننا لا نضحك على مجرد هذه التشوهات البدنية، بقدر ما نضحك على ما تتصوره بأذهاننا من العيوب التي نراها نتيجة لأعمالهم العقلية أو نتيجة لعاداتهم البلهاء^(١).

فالشاب الرامش عادة ما يجهل عيبه، كما أن الحماة الضخمة لا تعتبر ذلك عيباً، فتصدر في أقوالها وأفعالها دون وعي منها، بما ترتكب من أخطاء. وهذا النوع من التصلب يأتي من إهمال النظر إلى المجتمع^(٢)، وإلى ذات الشخص، حتى يعرف كيف يتلائم مع غيره.

إن عدم الملازمة الطبيعية هي أيضاً مصدر خصب للضحك الخشن بمقدار كبير، فالضحك.. أو الابتسامة تنشأ من منظر الحماة الضخمة، ومع ذلك فهي لا تكف عن التدخل في حياة إبناتها. بما يغضب زوجها، وأولاده ولعل ضحك الأبناء، وضحك الجمهور، على مثل تلك التدخلات التي تقوم بها الحماة، كنوع من العقاب الاجتماعي.

(١) علم المسرحية، مرجع سابق، ص ٣٠٦.

(٢) المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٦٦.

الفصل السابع

كوميديا الموقف

لاشك أن الكوميديا النابعة من الموقف والتي تعتمد أساسا على المفارقة، تعد من أرقى ألوان الكوميديا.

والمفارقة وسيلة لفظية أو فعلية، يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض للمعنى الظاهري الذي تفهمه بعض الشخصيات، ومن هنا قد يتشابك المدلول مع مدلول التورية في علم البديع العربي، ولكنهما لا يتطابقان.

١ - المفارقة اللفظية تعبير عن معنى يستهدفه المتكلم، ولكنه يختلف عن المعنى الخارجي، أو الظاهري الذي يبيده.

٢ - المفارقة الدرامية.. موقف في مسرحية يشترك فيه المؤلف مع جمهوره في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، ومن ثم تنصرف بطريقة لا تتفق تماما مع الظروف القائمة، أو تتوقع من القدر عكس ما يخبئه في طياته، أو تقول شيئا، تتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية، ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تماما.

وعلى أية حال فإن المفارقة الدرامية ببساطة - هي ما يعرفه المتفرج من حقائق لا تعرفها بعض الشخصيات الماثلة فوق خشبة المسرح. وكما تقع المفارقة - بأنواعها - في المأساة، تقع أيضا في الملهة.

وعندما يستخدم مصطلح المفارقة، في سياق الحديث عن الملهة، فهو يشير إلى نفمة ملهوية خاصة، تنحو تجاه الهجاء، والسخرية، ولكنها - بوجه عام - أقل حدة وصرامة في عرضها لنقاط الضعف في الإنسان^(١).

فالمفارقة الكوميديية إذن وسيلة لممارسة طبيعة التهكم والسخرية أو تحقيق

(١) د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: مصطلح رقم ٥٥٦)

نزعة الإستهلاء، أو إثارة مشاعر التعاطف مع الآخرين من أوقعهم سوء الحظ، أو ضعف التكوين الشخصي في محنة وبلاء.. وعليه فإن المفارقة الساخرة تعمل على تعرية النفس الإنسانية، إما بقصد التهكم والسخرية أو بغية النقد والتوجيه^(١).

ولقد إتجهت الكوميديا الحديثة نحو للمقارقات الداخلية التي أصبحت مادة صالحة للكوميديا، مثلما هي صالحة للتراجيديا، والفارق هو أن التوفيق بينها في الكوميديا، يؤدي إلى نهاية سعيدة، تؤكد طاقة الإنسان وانتصار إنسانيته^(٢)، أما في التراجيديا - حيث الخطأ التراجيدي - فإنها تنتهي بهزيمة مؤقتة للفرد.

إن فكاهة الموقف قد تغمر الشخصية، بحيث تثير الضحك دون وعي.. أي أننا نضحك منها بسبب تكوينها الخاص، وليس لأنها تسلينا^(٣)، وليس من الضروري أن يعتمد الموقف على الشخصية، ولكن يجب أن يكشف عنها^(٤).

ويرى هوارس أن السبب في الضحك في كل حالة، إنما ينشأ ببساطة من الإحساس المفاجيء بعدم الملاءمة بين مفهوم ما، والأشياء الحقيقية التي ترتبط بهذا المفهوم في العقل... فكل ألوان الضحك إذن تحدث مفارقة ما، أي تقع بسبب مشابهة غير متوقعة سواء عبر عن ذلك في كلمات أو أحداث^(٥).

ففي مسرحية (يا معبريس)، - في المقدمة - يدخل رجل سكران لا يستطيع

(١) د. عبدالحميد شبيحة، المفارقة المسرحية بين النظرية والتطبيق، مجلة المسرح، المجلدان ٢٥، ٢٦، ديسمبر ٩٠، يناير ١٩٩١، ص ٢.

(٢) د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠) ص ٤٥.

(٣) د. نبيل راجب، مسرح التحولات الاجتماعية في الستينات، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠)، ص ١٣٦.

(٤) ل. ج. يونس، الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة إدوار حليم (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٤) ص ٥٧.

(٥) و. د. هوارس، الكوميديا بين النظرية والتطبيق، ترجمة أمير سلامة، مجلة للمسرح، العدد ٦، السنة الأولى، نوفمبر ١٩٨١، ص ٦١.

الوقوف على رجليه ويبلده كيس، تسنده امرأة ويسيران باتجاه النادي الليلي وخلفهما شابان في مقتبل العمر .

الشاب ١: شرايك نقعد هني نتطمش عليهم وهم داشين وطالعين... تراها وناسة .

الشاب ٢: اي والله وانت صاح طماشة ببلاش (يجلسان على الأرض).

ير رجل وامرأة، ويحسبانهما فقراء، فيمد الرجل يده في جيبه ويخرج نقودا ويضعها في حوضن أحدهما.. والشابان في ذهول^(١).

ففي الوقت الذي يجلس فيه الشابان للسخرية من الرجل السكران ومن معه، إذ بالموقف ينقلب لتسخر نحن المشاهدون من سلوك الشابين، وما حدث لهما، فالرجل يظن أنهما من الفقراء يستحقان العطف والإحسان، على الرغم من أن جلوسهما لم يكن إطلاقا من أجل تلقي الصدقات، فتحدثت المفارقة من خلال الموقف، وينفجر الضحك.. وكأنه ضحك لتأديب الشابين على سلوكهما الشقي. (ويكفي أن الفكاهة الجادة تدفع الإنسان إلى الضحك من نفسه في تسامح وتواضع يزيلان كل أثر للإدعاء والفخر الزائف والكبرياء الكاذب، بحيث يرى نفسه على حقيقتها.. ولا توجد رسالة أسمى للفكاهة الجادة عندما تساعد الإنسان على أن يدرك حقيقة وجوده وكيانه بعيدا عن كل القشور والأقنعة الزائفة التي يفرضها الوجود الاجتماعي ومعاملة الآخرين^(٢)).

في اللوحة التاسعة من المسرحية - يا معيريس - يكون فهد قد نشر إعلانا بالمصحف طالبا الزواج، ذاكرا مواصفاته ومواصفات من ترغب في الإقتران به، وعندما يذق جرس التليفون في الكازينو - حيث تعود الجلوس، ينهض سعد صديق

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٣، ٤

(٢) مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات، مرجع سابق، ص ١٣٥.

فتقول: لو سمحت وين فهد؟

فہد: لیش

فيقول: أي نعم أنا فهد... فيؤشر فهد على سعد قائلا لها

هذا فهد:... ولد طيب وابن حلال.. يعجبك

الفتاة: أهو حاجيني.. بس عاد على الله أعجبه (١).

وتحدث المفارقة من خلال الموقف، حيث لا يعرف سعد عما حدث بين فهد والمرأة شيتاء، كما أن المرأة الراغبة في الزواج على يقين أن سعد، هو فهد، لأنه قال في التليفون... (أي نعم أنا فهد)، ثم أن فهد قد أكد لها مؤشراً، أنه فهد (هذا فهد).. والجمهور يعرف حقيقة الموقف الذي يبقى مجهولاً للفتاة وسعد، (المعرفة والجهل) فتحدث للمفارقة.

الفتاة: أنا من قرئت الإعلان.. قلت هذا هو شريك حياتي - هذا هو الإنسان الذي أنا أحلم فيه.

سعد: أنا.. أنا مو أنا.. أنا مو فهد.

الفتاة: (تقترب منه) لا.. انت فهد.. توك قلت في التليفون.. أنا فهد شحقه

تستحي.. لا تستحي مني أنا موافقة.. موافقة إنني أتزوجك^(٢).

(١) مسرحية يا معييس، مرجع سابق، ص ٧٤.

(٢) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٧٥، ٧٤.

ولا ينقذ سعد من الموقف إلا الهرب.

إن التغيير الذي يتأتى من هذا الموقف، مباشر، يتقبله الإنسان، كوسيلة للترفيه والإضحاك - هذا في الظاهر - أما جوهر العمل وغايته فهو التغيير الذي يجعل الإنسان المشاهد، لا يقبل أن يكون صورة من الذي رآه وسخر منه.

وفي نفس المشهد، تحدث مفارقة كوميدية كاملة - لكن بشكل عكسي.. فعندما يتحدث فهد نفسه في التليفون أيضا - (تدخل امرأة جميلة جدا) تسأل - وبعد ان تلقى بتحيتها - عن فهد ودون ان ينظر اليها - ولا أعرف السبب - يجيبها فهد، بأن فهد غير موجود ولا يعرف متى يأتي، وعندما يلتفت إليها فجأة يجدها في غاية الجمال، فتتغير لهجته، مرحبا ويعرفها بنفسه أنه فهد، ويعتذر عن إنشغاله بالتليفون.. وبعد الضيافة والتعارف، والسؤال عن العمر والمعرفة بقيادة السيارة، وعما إذا كانت تحب الطهي.

المرأة: كل شغل البيت أقوم فيه بروحي.. أطبخ واغسل وأخف، ابوي ياب لنا خدمة بس أنا ما اعتمد عليها

فهد: الله يعطيك العافية.. صبح انك مرة... وينك انتي من زمان وويني عنك.. بس تسلم لي يا سعد.. يا أبو الأفكار

وتحدث المفارقة، وينقلب الموقف تماما عندما يدخل أولادها، إذ تأخرت أمهم عليهم كثيرا.

المرأة: (تنهض) هم عيالي.. طلقني.. وقلهم علي وراح تزوج

فهد: (مأخوذا) كلهم عيالك..

المرأة: .. أي.. كلهم.. (موجهة حديثها للأطفال) سلموا على عمكم

(يتجه الأطفال إليه فيهرب منهم) .. لحقوه.. هذا أبوكم الجديد)

(يلحقه الأطفال والمرأة معهم، وينزلون من الخشبة ويجرون وسط الصالة بين الجمهور إلى أن يخرجوا من باب الصالة والأطفال يصيحون)^(١)

إن المفارقة الكوميديّة في المشهد السابق حدثت على مرحلتين: الأولى عندما أنكر فهد، أنه موجود، ثم غير موقفه عندما شاهد جمال المرأة، التي يتعرف عليها ويعني نفسه بزوجة مثالية وجميلة، ثم ينقلب الموقف في المرحلة الثانية، عندما يعرف أنها مطلقة ولديها عدد لا بأس به من الأطفال.

واعتقد أن المفارقة هنا عميقة وذكية لأن الجمهور قد شارك أيضا في الجهل بمعرفة هوية المرأة، إذ اتضح لفهد وللجمهور أنها مطلقة ولديها أطفال، وهنا يكمن عمق المفارقة التي تثير الضحك، المشترك، ضحك على ما حدث لفهد وضحك، لأنهم - رغم جهلهم أيضا - لم يحدث لهم ما حدث لفهد على المستوى الدرامي أثناء العرض المسرحي.

واعتقد أن هذا الموقف قد نبع من البناء الدرامي للعمل المسرحي، فكان تأثيره مزدوجا (للبطل والجمهور) - كدعوة للتفكير في المطروح. لأن الكوميديا من بين سائر فنون الضحك جميعا، هي التي تقابل حالة الإدراك من حيث اعتمادها على العقل، ومخاطبتها للوعي أكثر من اعتمادها على العاطفة، ومخاطبتها للوجدان ومن ثم فهي فن عقلي يعتمد كغيره من الفنون على الخلق والإبداع، حيث يتمثل الهدف الأسمى في محاولة التغيير والرفض.

في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، وفي المشهد الأول، يتوقع خالد عندما يسأل سلوى إينة خاله - وخطيبته المرشحة - عما إذا كانت تحبه؟ ويتوقع أن تحببه

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ٧٧.

بالإيجاب، لكنها، تحببه بنحسب

سلوى: (بنحسب) طبعاً أحبك.. أنت ولد عمتي وأنا رابية معاك وهم أحب عمتي
وخالتي، وعياله.. وعمي وعياله.. أحبككم كلكم.

خالد: (غاضباً) مو قصدي تحبيني كذي.. قصدي تحبيني؟

سلوى: (بنحسب) وشحقه أكرهك.. أنت ولد عمتي لازم أحبك أنا أحب كل الناس،
وما عمري أكره أحد^(١).

وتكمن المفارقة (لفظياً) في توقع خالد إجابة لم تحدث.. تعرفها سلوى لكنها
تزوج من الإجابة، إنه صراع المعرفة والجهل.. فتنبع الكوميديا وما يصاحبها من
ضحك.. إن المشهد هنا، يقترب من نوعية الملهي الخفيفة البسيطة التي «تستهدف
بعث أحاسيس الفرح والإنسجام في نفسية المشاهد، إنها تتمتع في خفة، ولا تحاول
أن تهز مشاعره العميقة.. أما من الناحية الحرفية فهي لا تتعمق تصوير الشخصيات
- في هذا الموقف - ولا فلسفة الأحداث، ولا تثقل الكلمات بالمعاني الكبيرة، ولا
حتى بالفكاهة اللعنية^(٢).

وتنبع المفارقة من الموقف الدرامي، بين خالد، وخاله أثناء الحديث عن أهمية
العقال - في المشهد الثالث من مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) إذ يخلق خالد
الموقف بأسئلته المنطقية التي تضع الخال في حرج مضحك.

خالد: ونشهي علاقة العقال بالرجولة؟

الخال: علاقة كبيرة.. العقال دلالة على الرجولة.. واللي ما يلبس العقال مورجال.

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مصطلح رقم ٥٧٥.

خالد: يعني يا خالي لو هب ربح قوي وطيح عقالي من راسي، هل معنى هذا إن رجولتي طاحت^(١).

ويستمر تصاعد الموقف والحصار بالسؤال تلو السؤال، حتى يبادر خالد بالسؤال
خالد: (ياخذ العقل.. وينظر إليه باسماء ويضعه على رأسه) والحين يا خالي شرايك
رجال؟

الخال: اي.. الحين ماشاء الله عليك رجال

خالد: (يرفع العقل عن رأسه) وكذي

الخال: (غاضبا) لا.. لا منت رجال

خالد: (ياخذ العقل ويلبسه مائلا.. نصفه على رأسه ونصفه على أذنه) وكذي
شلون - أظن نص رجال

الخال: لا المسألة زادت عن حدها (ينهض غاضبا)^(٢).

إن روح الفكاهة هنا، تكمن في المفارقات، وفي الأشياء المتناقضة سواء كانت
فيما أنفسنا، أو بين شخصيتين مختلفتين^(٣)، أو جيلين يختلفان في طرائق التفكير
والسلوك، والواقع فإن المفارقة هنا مفارقة سلوكية، تُطرح في مقولة تنطوي على
مقومات إنكارها ونفيها بصورة ساخرة^(٤)، يفندها خالد أمام خاله.

والواقع فإن ملهة السلوك - في الموقف السابق - تبدو ذهنية، تناقش العقل
عن طريق المنطق، وتهتم بعرض الشخصية المتكلفة - كالخال - مثلا، وتناقش قضية
واقعية في فترات التغير الحضاري - كقضية إرتداء العقل وإرتباطه بالرجولة.. كما

(١)، (٢) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق ص ١١.

(٣) المسرحية نشأتها - تاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٥٧.

(٤) د. عبدالحاميد شبيحة، المفارقة المسرحية بين النظرية والتطبيق، مجلة المسرح، العددان ٢٥، ٢٦،

دسمبر ١٩٩٠، يناير ١٩٩١، ص ٣.

أن موضوعها مستمد من الحياة الاجتماعية في ذات العصر.. باختصار يمكن القول، إن الصراع المتولد فيها مرتبط بأوضاع إجتماعية معينة، يمكن مناقشتها عن طريق التفهم والحوار العقلي والمنطقي، ومن ثم يكن التوصل إلى التآلف والتوافق.

في المشهد السابق، تبدو مفارقة الموقف، المبني على التناقض في السلوك لدى الشخصيات، إذ يجلس الموظفون أثناء العمل لسماع ما يطلبه المستمعون، لا يفعلون شيئا سوى قراءة الصحف، وحياسة القماش والحديث بالتليفون، وعندما يدخل الرجل لإنهاء معاملته، كل يؤثر له بالانتظار رغم أنهم غير مشغولين بشئ يخص العمل... وعندما يحتج صاحب المعاملة، يهدده علي قائلا:

علي: اسمع يا أخ انت الحين قاعد تضيع وقتنا.. وقتنا مو ملكنا وقتنا ملك الدولة.. وإذا طولتها.. فأنا باتهمك بتضييع وقت الدولة وإهانة موظف أثناء تأديته لعمله^(١).

إن الكوميديا هنا.. في الموقف السابق، تقوم على أساس صراع ينبع من إساءة فهم الإنسان لنوازعه وطبيعته، ومن ثم التناقض بين ما يريده حقا وما يفعله، أو ما يقوله ويتصور أنه يريده، وبين ما يريده حقا، أو بين ما يقوله وبين ما يفعله، مما يهز شبكة العلاقات البشرية في المجتمع، ويعرضها للخطر في لحظة من اللحظات.. ومن ثم فإن الكوميديا تفترض إمكانية التآلف والتوافق في النهاية، إذ بذل الانسان من الجهد ما يجعله يحدث التغيير المطلوب...^(٢)، وبالقطف نحن كمشاهدين لا نرحب أن نكون في أي من الموقفين، موقف الموظفين، أو موقف المراجع المقهور، فيحدث نوع من الإستعلاء على الموقف.

(١) مسرحية رجل مع وقف للتنفيذ، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٢) فن الكوميديا ودراسات أخرى، مرجع سابق، ص ٧٦.

في التخييل الأول لمسرحية (مصارعة حرة)، (يفتح الشباك بطريقة عنيفة، وبعد عدة محاولات لفتحه، يطل شخص بنفس هيئة وملابس الفراشة بطريقة تتم عن التلصص والخوف - يصعد الشباك وينزل على الأرض... يتلفت يمينا وشمالا.. فينطلق صوت المذياع).

المذيع: لحظة من فضلك... (فيبدو على الفراشة الخوف والذعر..)

برنامج يومي نقدمه لكم صبيحة كل يوم (ثم موسيقى)^(١)

في المشهد السابق، يلجأ محمد الرشود لإيجاد نوع من الكوميديا عن طريق الموقف، بشكل غير مباشر، وفي توقيت محسوب وللحظات محددة، هي المساحة الزمنية التي إستغرقت الجملة (لحظة من فضلك). فرد الفعل بالنسبة للفراشة كان مفاجئاً لأنه قبل أن يدخل كان متأكدا أنه لا يوجد أحد سواه، إذن فالصوت كان مفاجئاً له، وبمثابة المجهول، الذي يعلم المشاهد حقيقته مسبقاً^(٢) - (عبدالله يفتح الراديو فينبعث منه موسيقى خفيفة... يخرج مسرعاً، فترفع الموسيقى)^(٣) - مما يثير ضحك المشاهد الذي توقع ما لم تتوقعه شخصية الفراشة، فالضحك هنا ضحك الدهشة والمفاجأة.

في نفس التخييل الأول، يقوم بطلنا المغترب إجتماعيا - عبدالله - بعمل تمارين الصباح، يحطم الكاتب محمد الرشود، كل الأطر الواقعية المتعارف عليها من أجل إحداث ما يمكن أن يسمى بالدهشة الكوميديية من خلال الموقف لدى المتفرج، فهو يجعل المذيع - بالراديو - يتبادل الحديث مع عبدالله، الأمر الذي يخرج عن

(١) محمد الرشود، مسرحية مصارعة حرة، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٧، ص

..

(٢) الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(٣) مسرحية مصارعة حرة مرجع سابق، ص ٥.

نطاق المعقول.

المذيع: قف ثابتا على الأرض (يقف عبدالله ثابتا ويشترك معه الفراشة والثور ويؤديان نفس الحركات التي يؤديها عبدالله)... إرفع رجلك اليمنى (يرفع رجله اليمنى)... إرفع رجلك اليسرى (عبدالله مندهشا ثم يضحك)

عبدالله: لا أستطيع سوف أسقط.

المذيع: أرفع رجلك اليسرى يا خواف^(١).

إن الهدف من تلك الافتتاحية الكوميديّة من خلال الموقف، ربما ترهص بمواقف أكثر عبثية، سيميشها البطل ويمانيها من خلال تطور الحدث الدرامي.

وعما يؤكد كوميديا هذا الموقف ويعمقه، مشاركة الثور والفراشة في أداء نفس الحركات الرياضية مع عبدالله بطريقة آلية خالية تماما من التفكير بما يجعل الخط الكوميدي واضحا تماما^(٢).

المذيع: والآن استراحة قصيرة.. (ويبث الراديو أغنية معينة خفيفة)

(وينهض عبدالله لاهثا.. ويجلس على الكنبه التي يجلس عليها الثور.. ماسحا عرقه بيديه، ثم ينهض الفراشة ويرقص على أنغام الأغنية ويشاركه الثور في الرقص.. وعبدالله لا يبدو عليه أنه يشاهده)^(٣).

وتنبع المغارقة الكوميديّة هنا من أن عبدالله، لا يرى ما يراه الجمهور... والواقع فإن عبدالله هنا في مواقفه، ومفارقاته، يفجر نوعا من كوميديا الأمزجة - إن جاز التعبير

(١) مسرحية مصارعة حرّة، مرجع سابق، ص ٧.

(٢) الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ١٠٧.

(٣) مسرحية مصارعة حرّة، مرجع سابق، ص ٨.

- وهي التي يعتمد الحدث الدرامي فيها على تصوير شخصية ذات مزاج خاص، أو خاصية بعينها... ومن ثم فإن سلوك الشخصية يأتي في نوعيته مطابقاً لهذا المزاج^(١).

(ما فائدة أن يكون الجسم نظيفاً والروح تمتلئ بالقذارة والحقد... وما جدوى أن يكون الجسم ناصع البياض والقلب أسود .. (طرقات على الباب)..
عبدالله: (يستمر الطرق) لن أفتح.. لقد وصدت بابي في وجوهكم.... سيظل هذا الباب موصداً أمام الناس^(٢)).

وتتبع كوميديا الموقف من المفارقة التي تحدث، إذ يسمع حوار الثور والفراشة، ولا يراهما، في الوقت الذي يراهم الجمهور.
عبدالله: أوه... لقد عدتم لإزعاجي مرة أخرى... ما الذي جاء بكما.. ألم أطردكما البارحة؟

الفراشة: ولكن أين نذهب حرام عليك تشردنا
عبدالله: إبحثا لكما عن شخص آخر غيري.. يالله.
الثور: كيف.. لا نستطيع.. نحن أفكارك ولا نستطيع مغادرتك^(٣).

إن طرفا الخير والشر، كما يجسدهما محمد الرشود صوتاً وصورة، أمام المشاهد... رغم ذلك فإن عبدالله هو الوحيد الذي يسمعهما دون أن يراهما - في بعض الأوقات - عندئذ يتولد الموقف الكوميدي الناتج عن (المعرفة والجهل) -

(١) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص ٥٣.

(٢) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص ١٠.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠.

فالجمهور يعرف أكثر مما يعرف عبدالله، أو يعرف الجمهور ما يجعله عبدالله... فثمة حركات يقوم بها الثور والفراشة تشير الضحك، هذا إلى جانب ضحك المفارقة الخاصة بالموقف ككل.

إن عبدالله يمارس تناقضا داخليا، يتمثل في صراع الوعي مع نزعات النفس، أو تصارع نزعات النفس بعضها مع البعض، أو التصارع فيما بين تيارات الوعي نفسها، بحيث تختل النسب النفسية للبطل، وتتبع المفارقات «ومعنى هذا أن الموقف الذي تتبع منه الكوميديا، والذي نراه مجسداً على المسرح، في الحركة والكلمة، هو في جوهره، موقف تنازع وتناقض داخلي^(١).

في التخييل الأول، يسترجع عبدالله موقف صديقه أحمد الذي رفض إقراضه مبلغا لعلاج والدته، حيث يجسد الموقف عندما يدخل عبدالله مكتب أحمد الذي يتحدث في التليفون.

(يدخل عبدالله ويقف خلف أحمد دون أن يشعر به ومعه الفراشة والثور... ..
.. اللذان ينظران لأحمد بإهتمام ويتجهان إليه ويحيطان به منيما وشمالا ويبديان ردة فعل على ما يقوله).

أحمد: لم أره منذ أسبوع.. يريد الإقتراض؟ أوه ستة آلاف دينار.... .. طبعا لن أقرضه.. سأقول له ليس لدي سيولة وأني اشتريت بكل ما أملك... اتعرف (ضاحكا) عندما يأتييني سأدمره وأطلب منه قرضا (يضحك) سأقول له يا عبدالله، أرجوك إقرضني خمسة آلاف دينار (يضحك بصوت عال.. فيلتفت فيجد عبدالله أمامه، فيرتبك ويسقط التليفون من يده).. أوه عبدالله.

الثور: نعم عبدالله يا نذل يا حقير

(١) فن الكوميديا ودراسات أخرى، مرجع سابق، ص ٤٤، ٤٥.

عبدالله: (متهمكما) لو كان لدي خمسة آلاف دينار فإنتي لن أتردد في إقراضك شكراً على أية حال^(١).

إن كوميديا الموقف هنا نبعت من المفارقة التي طرحها المؤلف على أكثر من مستوى، إذ أن عبدالله لا يرى الثور ولا الفراشة، ولا أحمد، بينما الجمهور يرى ذلك.

ومن هنا تنبع الكوميديا المبنية على الموقف (المعرفة / للجمهور) (والجهل / أحمد) هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى.. أن أحمد لا يعلم أن عبدالله قد سمع صدقة كل الحوار التليفوني، وأن أحمد لديه الكثير من المال (منذ شهور اشترت ثلاثة أراضٍ في قرطبة بسعر مائة وعشرين ألف دينار، وقد بعتهم بالأمس بمائتين ألف دينار^(٢)). ومن ناحية ثالثة، أن أحمد يكذب (سأقول له ليس لدي سيولة وأناي اشتريت بكل ما أملك^(٣)). ومن ناحية رابعة أن عبدالله فعلاً لفرط برأته ونقااه، يلحق صديقه درساً أخلاقياً لن ينساه (لو كان لدي خمسة آلاف دينار فإنتي لن أتردد في إقراضك^(٤)).

إن عقدة الملهة الجيدة تعتمد أساساً على التوازن والتناسب الصحيحين بين الشخصيات، وعلى الكشف التدريجي عن طبيعتها الصحيحة، بواسطة التناقض أو التباين والتفاعل والتأثير المتبادل^(٥) إن الضحك المتفجر من خلال مقارقات الموقف السابق بكل نواحيه، إنما يعمل على تحرير الإرادة، وإطلاق القيمة الإنسانية، والإرتفاع بمستوى السلوك البشري.

(١) مسرحية معارضة حرة، مرجع سابق، ص ١٣.

(٢) المرجع السابق، ص ١٣.

(٣) نفس المرجع السابق، ص ١٣.

(٤) نفس المرجع السابق، ص ١٣.

(٥) الملهة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ١٨٤.

فالمفارقة السابقة إلى جانب كونها مفارقة من خلال الموقف، فإنها أيضا، قد برزت في السلوك بين أحمد، وعبدالله، وبين الشخص المهدب الذي ينتمي إلى التفكير المثالي، والبريء، في حياته وتصرفاته، وأحمد الذي لا يعرف شيئا عن المثالية.. إن أحمد إفراز لظروف خاصة، يتصرف وفق البيئة الأخلاقية التي يتعامل معها، والعادات التي ألفها.

عندما حاول لايبش من قبل أن يرسم صورة لأخلاقيات عصره، إقتصرت ملاحظته على البورجوازية الصغيرة والمتوسطة، التي كانت تجعل من المال معبودها الأول، وتمثل مجتمعا ضيقا يقيس كل شيء بثمنه^(١). وهنا يبرز الهدف الأخلاقي للكوميديا، والذي يتمثل في تصحيح الشذوذ البشري^(٢)، ولعلنا نقول مع (جون بالمر) في بحثه عن ملهات السلوك نقلا عن (هوارس وليون): من أن هذا العالم ملهات لهؤلاء الذين يفكرون، ومأساة لهؤلاء الذين يشعرون، ويقول: إذا لجأ المؤلف إلى ذكاء الجمهور في عرضه للعواطف الإنسانية المتزايدة والصراع بينهما، فإن مسرحيته من قبيل الملهات، وإذا لجأ إلى ما في قلوبهم من مشاعر وأحاسيس، واستدراار رحمتهم وشفقتهم، فإن مسرحيته من قبيل المأساة^(٣).

في الفصل الأول من مسرحية (أرض وقرص) تحدث المفارقة الكوميدية من خلال سوء الفهم بين لبنة وأماها قسيمة عندما تدخل لبنة حاملة البورسلان وتضعه على الأرض.

قسيمة: ... انت الحين إتكلي على الله وروحى الحمام

(١) د. سامية اسعد، حول الكوميديا والفودفيل، مجلة المسرح، العدد الثاني، السنة الأولى، يوليو ١٩٨١، ص ١٩.

(٢) الكوميديا بين للنظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٣) يمكن الرجوع إلى: المسرحية - نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٥٨.

لبنة: وشحقه الحمام.. أنا أمس متسبحة ... يعني كل يوم أتسبح ما يصير

قسيمة: ومن قالك تسبحين..

لبنة: انت توك ما قلتني روحي الحمام..

قسيمة: اي قلت... بس مو عشان تسبحين... عشان تودين الأغراض.. الله يخلف على عقلك^(١).

إن المفارقة هنا تنشأ من سوء الفهم، فقسيمة، تقصد بالذهاب للحمام لوضع الأغراض هناك، في حين أن لبنة تقصد بفهمها طلب قسيمة بالذهاب إلى الحمام، لتتسبح أو تستحم.

في نفس المشهد، يدخل صالح الكاشي، متتكرا، ولا تتعرف عليه زوجته قسيمة إلا فيما بعد، يدخل متتكرا في زي أحد العمال من صعيد مصر، ثم تتوالى المفارقات الكوميديّة، من خلال مواقف (إدعاء الغباء وعدم الفهم). يدخل صالح المتتكرا، ويسأل عن صالح الكاشي، وكأنه يسأل عن نفسه، ومن هنا.. من هذا الموقف تبدأ مفارقات جديدة، في موقف لا ينقطع فيه سيل الضحك.

صالح:.. هو الأستاذ صالح فين.. أصلي سمعت عنه إنه رجل طيب، وعنده ذمة وضمير..

عامل ٤: هذا حرامي.. وما عنده ذمة ولا ضمير.. إحنا صار لنا شهرين نشغل ولا أعطانا فلس واحد

صالح: لا مش معقول.. لا انتو غلطانين.. ده أنا سامع أنه إنسان شريف ويخاف ربنا

(١) محمد الرشود، مسرحية أرض وقرص، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٧، ص ٣.

عامل ٢: هذا ماكو خوف من أحد... هذا بواق حرامي

صالح: ما تغلطش.. واحترم نفسك..

عامل ١: وانت بتدافع عنه لانك ما تعرفوش... ده نصاب محترف.. الشرطة بتطارده، والإتربول وراه في كل مكان^(١).

وتبرز التورية الساخرة دراميا، في الموقف السابق، من خلال (المعرفة / صالح الكاشي)، و (الجهل / العمال)، فالموقف برمته يعرفه صالح الذي تنكر في زي أحد عمال البناء من أبناء صعيد مصر، خوفا من مطالبة العمال له بباقي أجورهم، في نفس الوقت فإن العمال يجهلون تماما شخصية صالح المتنكر، مما يسبب ضحكا من خلال الموقف الحادث أمام المشاهد على خشبة المسرح، أي متصلا بالحركة المسرحية المباشرة، وهو في نفس الوقت، متصلا بالحركة النفسية والذهنية لشخصية صالح الكاشي - (ما تغلطش واحترم نفسك) - (والله انت كذاب)، وهو في الحاليتين يرمي إلى توليد التوتر الذي إستثمره المؤلف في الكوميديا المطروحة.

في بعض المجتمعات، والتي يغلب عليها الصراع الطبقي، تبدو الشنائية واضحة بين الطبقة الكادحة والطبقة البورجوازية - وإن لم يعلن ذلك الصراع صراحة في الدراما أو الواقع - نجد أن الطبقة الكادحة، تتخذ من الفكاهة والمبالغة والضحك سلاحا للتشهير بالطبقة البورجوازية، والإستخفاف بعاداتها وتقاليدها وأنماطها السلوكية بوجه عام - (هذا بواق.... هذا ماكو خوف من أحد - هذا حرامي - ده نصاب محترف - الشرطة بتطارده - والإتربول وراه في كل مكان - بنى بيته ببلاش ما دفع فلس واحد فيه - الأثاث اللي إشتراه جابه بالنصب

(١) المرجع السابق، ص ٧.

والإحتيال^(١). وقد أدرك محمد الرشود ذلك، ففضحه في كوميديا (أرض وقرض).

والواقع نحن نلرك أنه ليس من مهمة الكاتب الكوميدي، أن يقرر النظريات الأخلاقية، ولكن وظيفته أن يعرض التصرفات الإنسانية في المجتمع، وأن يحكم عليها طبقا للمقاييس الأخلاقية المصطلح عليها في مجتمع ما، فكل ما نطلبه من كاتب الكوميديا أن تكون مقاييسه مطردة، لا أن تكون صحيحة^(٢).

وتنوعا على ثيمة المعرفة والجهل، يلتقي صالح الكاشي - المتنكر - مع قسيمة الزوجة، والتي لا تعرف عليه، وتهدد بأن تبلغ الشرطة لأن العمال قد تركوا أعمالهم (وموسيين حفلة وطققة).. ويبدأ صالح مرحلة من الغزل لزوجته التي لا تعرفه، فتحدث مفارقات من خلال الموقف المعلوم لنا المجهول لقسيمة، والمعلوم لصالح الكاشي، المتنكر والمجهول لقسيمة وبقية العمال.. تبدأ الكوميديا من خلال المفارقات اللفظية - وقد تم ذكرها في موقع آخر - ثم المفارقة الثالثة - عندما تهدد قسيمة بالإتصال بزوجها صالح.

قسيمة: روعي إتصلي في أبوك قوللي له تعال شوف هالبلاوي اللي اتحدثت علينا^(٣).

فقسيمة لاتعرف أن الذي يخاطبها... يغازلها... هو زوجها، وفي نفس الوقت تأمر إبنتها لبنى بالإستنجاد بوالدها... الذي يقف أمامها، وهنا يتفجر الموقف بالضحك.

أما المرحلة الثالثة من الموقف، فتتمثل في محاولة صالح المتنكر في تعرية سلوك الزوجة التي أغرقت زوجها بالديون.

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٧.

(٢) المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٦٥.

(٣) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٨.

صالح: وأبوها حي يعمل إيه... ما تسيبه في حاله.. انت وراه وراه لحد ما تسودي عيشته.. انت اللي غرقته في الديون وشوهتي سمعته عند الناس، والسبب طلباتك اللي ما بتخلصش.

قسيمة: وانت شكو شعليك... أنا راضية وزوجي راضي.

صالح: ومين اللي قال زوجك راضي... قلت عاوزه ملحق بنى لك ملحق ودفع عشرة الاف دينار... قلتي الحمامات وحشه وعايظه تتغير.. هذ الحمامات وبناها من جديد ودفع الشيء الفلاني وقلتي يا صالح ديكور البيت مش عاجبني... راح إستلف وعمل ديكور جديد^(١).

وبرغم أن الموقف يثير الضحك النابع من خلال المفارقة المتمثلة في جهل قسيمة بمعرفة حقيقة المتحدث (صالح المتنكر) والذي يعرف أشياء كثيرة من سلوكها الشائن، حيث ورطت زوجها في الإستدانة إرضاءً لرغبتها المظهرية، فإن عرض نهم الزوجة وحبها للتظاهر دون مراعاة إمكانيات زوجها صالح الكاشي، إنما يعري حقيقتها ويدينها، وهو في نفس الوقت «يطهر الجمهور من أي نوازع دفينية، قد تدفعه إلى الرغبة في مثل هذا السلوك. فاستعراض الشر على الملأ لا يجرده فقط من أنيابه، وإنما يرشده أيضا إلى سبيل تجنب الوقوع في الخطأ»^(٢).

وينتهي الموقف بكشف تنكر صالح الكاشي، الذي يطارده العمال في أرجاء

الصالة

(١) المرجع السابق، ص ٨، ٩.

(٢) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة (القاهرة: وزارة الثقافة، مطبوعات مهرجان المسرح التجريبي، ١٩٩٢) ص ١٣.

قسيمة: (تصرخ) أوه.. صالِح.. انت شمسي في نفسك
متولي: ... المعزب يا جماعة.. المعزب متنكر^(١).

ولعلنا نسأل عن الظروف التي أدت إلى تنكر صالِح الكاشي، ووضعه في هذا الموقف المزري أمام نفسه وأمام زوجته وأبنته لجنة وعماله. إن الضحك من خلال الموقف السابق، «ضحك مؤلم ويدعو للتأمل والتفكير، حيث يتحد حافزا السخرية والرائاء في صورة للوضع الإنساني، نشعر بها في شكل كامل.. لكنها تشاؤمية، إننا نعلم أن ماهو مضحك بالنسبة لنا، غالبا ما يكون يؤسا للآخرين»^(٢)، ويطلب منا الكاتب محمد الرشود، أن نعيش في حالتين عقليتين أو أكثر في نفس الوقت، بشكل موضوعي، وشكل شخصي في الوقت ذاته.

في المشهد الثالث من الفصل الأول، تكون خيبة الأمل مشتركة، بين صالِح من جهة، وقسيمة زوجته، وابنته لجنة، من جهة أخرى. فعندما يدخل صالِح الكاشي بمرح، ليعلن عن خبر هام بالنسبة له، تحدث المفارقة الكوميديّة المصحوبة بالأسى، إذ يتضح أن توقعات قسيمة من تلك المفاجأة التي يعلنها صالِح، توقعات مادية، وهنا تبرز إهتمامات الزوجة المنفصلة تماما عن إهتمامات الزوج المعنوية أو الأدبية.

صالِح: أنا عندي لكم خبر وايد يونس.. مفاجأة سارة ما تتوقعونها
قسيمة: قوله... تكفى.. فرحنا.. من جينا هالبيت واحنا ضايقه خلوقنا.. أكيد الإسكان بتعطينا تعويض على الاضافات اللي حطيناها..

صالِح: لا.. لا.. أحسن من كذي

(١) مسرحية لؤس وقرص، مرجع سابق، ص ٩.

(٢) ج.ل. ستیان، الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاح، عرض د. احمد العشري، مجلة المسرح، العدد

٢٧، ٢٨ فبراير ومارس، ١٩٩١، ص ٥٠.

لبنة: عيل يبلغون الأقسام اللي على البيت

صالح: لا.. الموضوع أهم.. أهم وايد

قسمة: عيل.. شنهو.. قول واللي يسلمك.

صالح: جاثني ترقية.. وصرت مراقب.

قسمة ولبنة: مراقب

صالح: نعم.. مراقب على المقابر اللي في الكويت كلها.. ماكوا واحد يندفن بلون أمري.

لبنة: (بخيبة أمل) ياه.. ييا.. عاد هذه ترقية^(١).

إن كل توقعات قسمة وإبتها لبنة، توقعات مادية، سواء بالإيجاب أو بالسلب، المهم أن تتحقق الفائدة المادية، (الإسكان بتعطينا تعويض - يبلغون الأقسام) فأخلاقيات قسمة إقتصرت - كأحد أفراد البورجوازية الصغيرة - على طلب المال مهما الأول، والآخر.. ولقد كان تركيز الموقف الكوميدي من خلال المفارقة، على أخطاء قسمة وإبتها، وهي أخطاء يمكن إصلاحها، وتلك عيوب أو نقائص في النفس الإنسانية يمارسها بعض أفراد المجتمع، وفي نفس الوقت يمكن للإنسان أن يتخطاها، إذ ترجع عادة إلى أخطاء في التركيب أو البناء الاجتماعي، يمكن تلافيها بكشفها والاستعلاء عليها من خلال الضحك، وربما تكون تلك الأخطاء، أخطاء في الأفكار، أو أخطاء توارثها المجتمع، أو ربما أخطاء تواضع عليها بعض الأفراد كامن في النوازع البشرية نفسها.. والموقف الكوميدي السابق، يحفزنا لأن نضحك على شخصيات معينة ولا نضحك على الآخرين، بل ربما نأسي لموقف صالح الكاشي.. ويضحكننا.. تلقائياً، نهزم للحكم النقدي، الذي يطرحه محمد (١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ١٩.

الرشود.

في المشهد الثالث من الفصل الثاني تبرز التورية الساخرة دراميا في موقف يتضمن شيئا تعرفه إحدى الشخصيات، وتجهله شخصية أخرى، فصالح الكاشي يحدث والدته تليفونيا، فيبدو من كلامه الرقيق الجمال، أنه يخاطب امرأة، ربما على علاقة بها.. وتسمع قسيمة الحوار من طرف واحد، وتعلق عليه.. بما يتناسب مع ما يعمل في صدرها من غيرة على زوجها.. ورغم أن الموقف يجسد أمام المشاهد على المسرح، إلا أنه في الواقع متصل بالحركة النفسية والذهنية، للشخصيات. فالمفارقة تعتمد أساسا على التناقض بين الظاهر والباطن، أو بين المعلوم والمجهول، أي أننا نرى ثمة من يعرف شيئا يجهله آخر^(١)،

صالح: .. (تدخل قسيمة) والله ولهت عليك.. معقولة انساك .. الله ينسى اللي بنساك.. أنت روحي وقلبي ودنيتي كلها (قسيمة تستمع والدهشة تتملكها)
أنا بدونك ما اسوى فلس.. بدونك الدنيا ما يصير لها طعم.. أنا صبح مشغول بس قلبي وياك.

قسيمة: يا عل قلبك الضربة

صالح: (مواصل الحديث) .. البارحة وأنا قاعد علي الفراش قعدت أفكر فيك.. ومرت الذكريات على بالي كأنها شريط.. الله والله كانت أيام حلوة.

قسيمة: الله لا يحلى دنياك..

صالح: (مواصل الحديث) ياما نومتيني على إيدينك

قسيمة: نامت عليك طوفه

صالح: ويا ما أكلتيني بايديك الحلوة.. ولي تأخرت خفتي علي.. وقعدتني تنظريني

(١) د. محمد عناني، التورية الدرامية، مجلة نادي للمسرح، العدد الثالث، نوفمبر ١٩٧٩، ص ٤١.

عند الدريشة .

قسمة : أنظرك عزرائيل إن شاء الله .

صالح : (مواصلا حديثه) انا إن شاء الله باكر أمرك وبنام عندك يومين^(١) .

إن صراع الرجال والنساء - وهو أشد أنواع الصراع شمولاً ، يستأنس ، ويهذب في حقيقة الأمر ، ومع ذلك يظل هذا التحدي البهيج قائماً ، .. إنه تأكيد الذات ، وحفظ الذات ، والذي يعتبر تقديمه بمثابة الإيقاع الكوميدي^(٢) . وعادة ما يدخل في لذة الضحك على الموقف ، نية التحقير غير المعترف بها ، وبالتالي نية التصويب أو الإصلاح ولو خارجياً على الأقل .. ولهذا تكون الكوميديا - كما يرى هنري برجسون - أقرب إلى الحياة الواقعية من الدراما^(٣) .

قسمة : أنا حاكيك .. موعيب عليك .. ريال كبير وتغازل .. إحترم سنك .. إحترم البيت اللي انت قاعد فيه

صالح : انت شتقولين .. شتخر بطين

قسمة : إفرض سمعتك بنتك .. شتقول عنك .. بتطيح من عينها وبعد تحترمك موليه .. بعد تشوف أبوها .. قلدوتها .. قاعد يغازل في البيت .

صالح : .. ومن قالك قاعد أغازل

(١) مسرحية أرض وقرص ، مرجع سابق ، ص ٤٥ .

(٢) سوزان لانجر ، مفاهيم في الكوميديا - إيقاع الكوميديا ، ترجمة أمير سلامة ، مجلة المسرح ، العدد ٣٦ ، نوفمبر ١٩٩١ ، ص ٥٠ .

(٣) هنري برجسون ، الضحك ، ترجمة علي مقلد (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٧) ص ٩١ .

قسيمة: وهالمة اللي قاعد تحاكيها

صالح: بيا هذي أمي.. ولهانة علي ودافة تليفون تبي تظمن علي

قسيمة: (بذهول) أمك!!^(١)

تعتمد كوميديا الموقف هنا، على سوء فهم، أو أخطاء ممكنة ومألوفة، أخطاء يمكن أن نرتكبها نحن^(٢) فيتفجر الضحك دون وعي منا، أي أننا نضحك بسبب بناء الموقف وما فيه من مفارقة، وليس لجرد التسلية، فالقضية تخصنا بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فتصل شعورنا بالإنسانية العادية التي تشارك فيها الشخصون دون أن تصبح بهجتنا مجرد بهجة منفصلة قاسية.

بيد أن ثمة لونا آخر من السخرية، ينبع من مساهمتنا أو مشاركتنا المعرفة مع أحد الشخصون على حساب الشخصية الأخرى، وكثيرا ما تكون هذه هي الحال مع الشخصية الجاهزة في الكوميديا^(٣) - مثل شخصية (الخطيب - الحماة - الخاطبة - الخادم - البخيل.. الخ) إذ يمكن مقارنة ذلك بالرضى الذي نشعر به إذا سمح لنا أن (نقم) على مزحة يمزحونها مع شخص بعيد عن عطفنا، ولاشك أن لعلماء النفس رأيهم في الإشباع غير الضار للدوافع العدوانية. ففي المشهد الثالث من الفصل الثاني، يأتي عدنان خاطبا لقسيمة، وتتمثل المفارقة في أن يطلب يدها من صالح الكاشي زوجها السابق، وهو لا يدري أنه طليقها، ووالد إبنها لبنه، إذ يظن صالح في البداية، أن الخطيب جاء لخطبة ابنته لبنه.

الخطيب: والله أنا جايبك في موضوع مهم أبي أكلمك فيه

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٤٦.

(٢) س.و. دافوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي (بيروت: منشورات عويدات، ط ٢، ١٩٨٩) ص ٦١.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٢، ٦٣.

صالح: وشنوها الموضوع؟

الخطيب: موضوع مصيري.. ويتعلق في مستقبل حياتي

صالح: وأنا أقدر أسوي لك شيء

الخطيب: الموضوع في أيديك.. وإذا وافقت يكون أسعد إنسان في الدنيا.. ولي رفضت
بتحكم علي بالتعاسة

صالح: لها الدرجة

الخطيب: وأكثر.. بكلمة منك تسعدني.. وبكلمة منك تذهبني قهر

صالح: لا حول.. وشنوها الموضوع

الخطيب: بصراحة.. أنا طالب القرب منك.. يشرفني أني أنا سبكم

صالح: بس لبنه صغيره.. وللحين تدرس.. ولا فكرنا تزوجها

الخطيب: ومن قال أني أبي لبنه؟.. أنا أبي أمها

صالح: تبي منو؟

الخطيب: أمها

صالح: قصدك قسيمة

الخطيب: بصراحة عاجبتني وايد.. ومن أول ما شفتها وأنا داينخ عليها.. سحرني

برقتها وبنعمتها.. وملكتني باخلاقتها وجمالها

صالح: انت من صحك.. والا اتغشم..؟

الخطيب: ما اتغشم.. أنا من شفت قسيمة نسيت الغشمة.. أنا أحبها.. وما أرتاح

إلا لما أتزوجها.. أنا مستعد لكل طلباتكم (يرمي دفتر الشيكات).. طلبوا

وأنا سداد.. الخير وايد والحمد لله .. وموقاصرني إلا قسيمة.. ماكو شيء

يغلى عليها

صالح: بس قسيمة متزوجة

الخطيب: ومطلقة

صالح: وشالله حادك تأخذ وحده مطلقة

الخطيب: وتبينني أخذ ياهل عشان تأذيني.. لا ييا.. قسيمة مره كبيرة وتقدر تتحمل

مستولية البيت والعيال

صالح: وبعد تبون تحببون عيال؟

الخطيب: طبعاً.. عيل احنا بنلعب (١)

والواقع فإذ صالح الكاشي الزوج السابق لقسيمة في موقف لا يحسد عليه.

فعدنان الخطيب قد جاء مستعداً للزواج فعلاً، ومن قسيمة التي يدعى أنه يحبها.. لجمالها ورقتها ونعمتها وأخلاقها.. وها هو يرمي بدفتر شيكاته غير عابىء بشيء إلا الزواج وبأي وسيلة من قسيمة، والتي لم يرها من قبل، ولم يرد علي خاطر الخطيب لحظة أنه يحدث زوجها السابق.. إذ كان يظن أن صالح هو شقيق العروس.

صالح: بس انت ما سألت نفسك اشحقه تطلقت؟ يمكن تكون شريره ولسانها

طويل.. وتتلعوز معها

(١) مسرحية أرض وفرض، مرجع سابق، ص ٤٨، ٤٧.

الخطيب: وانت شحقه تقول الكلام هذا.. ليش تدم في أختك؟^(١)

إن الموقف بما فيه من مفارقات تثير الضحك، إلا أنه يشير إلى قضية إجتماعية هامة، تتمثل في التسرع - أحيانا - في أمور إختيار الزوجة المناسبة، حتى لو لم يرها الخطيب، من ناحية، ومن ناحية أخرى، ربما يكون أمر الزواج هنا مجرد رغبة عابرة، تنتهي بعد فترة وجيزة، وتحدث مأساة طلاق جديدة.

لقد دأبت الكوميديا - المبنية على المفارقة - على السخرية من المظاهر الإجتماعية والبشرية، مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة، سواء في السلوك أو الطباع أو العلاقات التي تحكم بناء المجتمع.. بل إنها لطول اقترانها بالسخرية من العيوب الظاهرة، قد دفعت البعض إلى الإعتقاد بأن الكوميديا تختص بالظواهر بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن، وهو إعتقاد غير صحيح، لأن السخرية من الظواهر، تتضمن سخرية من كل ما يؤدي إلى هذه الظواهر أي مواطن الشخصية، وكل ما يكمن في نفس الإنسان من تناقضات^(٢).



وها هو محمد الرشود من خلال موقف الخطيب، يؤكد علي المفارقة ساخرا من أحد المظاهر الاجتماعية، أو أحد السلوكيات الاجتماعية، ممثلا في قضية الزواج دون تروي الذي يعد بمثابة متعة لحظية، أكثر منه الرغبة في الزواج لتكوين أسرة صغيرة مستقرة من ناحية، مبنية على التفاهم من ناحية أخرى. فالخطيب انما رغب في الزواج من قسيمة - والتي لم يرها شخصيا - لمجرد رؤية صورتها وتزكية الخطابة لها.

(١) مسرحية أرض وقرص، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٢) فن الكوميديا وداسات أخرى، مرجع سابق، ص ٤٢.

ويتصاعد الموقف الممتد، بما فيه من مفارقة، إذ يعدد الخطيب، عيوب زوج قسيمة السابق، - الذي يقف أمامه أو يجلس بجواره - دون أن يدري، إذ يصفه بالعصبية والجنون، كما أنه سكير يضرب زوجته، وبخيل مقتر، ويلعب القمار ويخسر فيسرق مال زوجته، وأخيراً أجبرها على بيع حليها وزهبيها، كل ذلك وهو يجهل، أنه يصف صالح زوجها السابق، والذي يحادثه، وبالطبع يدرك الجمهور مدى المفارقة وعمق الأكاذيب التي يطرحها الخطيب، فيتفجر الضحك، (كنوع من التوبيخ الاجتماعي)^(١) للخطيب الكاذب.

وعندما يسأله صالح الكاشي، هل عرف أسباب طلاق قسيمة قبل أن يتقدم للزواج منها..

الخطيب: لا أنا فكرت وايد قبل لا اتقدم لها - وسألت عن سبب طلاقها .. وعرفت ان السبب مو منها.. من زوجها الأولاني صالح: (مندهشا) والله .. !! شلون؟

الخطيب: زوجها الله يسلمك كان عصبي ومجنون.. بيتهاوش ويأ روحه .

صالح: (باندهاش) والله !!.

الخطيب: كان أربع وعشرين ساعة يسكر، ويأذيها ويطلقها وهي المسكينة صابرة وساکتة.. مو علشان، علشان بنتها.. وكان بخيل ويقتل على بيته وعليها.. وكانت المسكينة تسلف من أمها علشان تصرف على البيت.. بالله عليك

هذا ريال طبعي؟

صالح: لا والله موريال طبعي.

الخطيب: يس انت ما سألتني ليش قاعد يقتل على بيته؟

صالح: ليش؟

(١) الضحك، مرجع سابق، ص ٩١.

الخطيب: لانه يلعب قمار وقمار اقشر - الجنجفة ما تطيح من مخباته وكل مايخسر
ييقو فلوس مرته عشان يسدد اللي عليه وأخرتها.. بيعها ذهبها.. تصور..
هذا بالله عليك مو نذل -

صالح: (مقاطعا) .. لا.. ترى انت زودتها.

الخطيب: هذا اقل من حقه.

صالح: انت تعرفه اول عشان تحجي عنه

الخطيب: انا ما اعرفه.. بس انا سمعت عنه انسان تافه وسفله.

صالح: (يسكه) احترم نفسك ولا تسب.. .. بس مرة لي طول لسانك اقصه..

الخطيب: (لام قسيمة) هذا منو؟ وشفيه انههد علي مرة واحدة.

أم قسيمة: هذا صويلح.. زوج قسيمة الأول^(١).

إن الموقف السابق، بما فيه مفارقات عديدة، تثير الضحك، يمكن أن يندرج تحت
ما يسمى بالكوميديا السلوكية، والتي تعتمد على انتقاد السلوك الاجتماعي
المبطن^(٢)، والذي يوجه للخطيب الأحق الجاهل الكاذب المغرور، ويوجه أيضا
وفي نفس الوقت للزوج - السابق - الغيور، فالصراع المتولد، مرتبط بأوضاع إجتماعية
معينة، يمكن تغييرها - أو الدعوة لتغييرها - عن طريق التفهم واستخدام العقل، بين
صالح الزوج، وقسيمة الزوجة - ومن ثم يمكن حلها والتوصل إلى التآلف والتوافق.

قسيمة: .. أبدا.. أنا مستانسة.. لأنني عرفت إنك للحين تحبني، وتغير علي.

صالح: ويعني ما تعرفيني إني أحبك إلا لما أنطق.. لو أدري كذي.. إنجان من زمان
انطقت.

قسيمة: صالح.. أنا أحبك..

(١) مسرحية أرض وقرص، مرجع سابق، ص ٤٩، ٥٠.

(٢) جلال المشري، الضحك فلسفة وفن (القاهرة: دار للمارف، سلسلة كتابك، الممد ٨٥، ١٩٧٩)
ص ٥٤.

صالح: بوأنا أموت فيك.. يالله قومي خلل نتزوج (١)

ولما كانت الكوميديا الاجتماعية الإنتقادية النابعة من الموقف والمعتمدة على المفارقة، تعبيراً عن انعدام التكيف، أو سوء التوافق، فهي في صميمها ذات دلالة إجتماعية، لأن ما يضحكنا لدى الفرد، هو سوء توافقه مع الظروف الإجتماعية، وخروجه على المألوف العام، وليس الضحك هنا سوى المظهر الذي نعبر به عن حكمنا على ذلك الفرد بسوء التكيف وعدم التوافق وفقدان الروح الجماعية (٢) .. من هنا كان الضحك بمثابة العقوبة الإجتماعية التي يفرضها المجتمع على ضحايا التكيف والتوافق والإحساس الجمعي العام من ناحية، وتشجيع روح التفاؤل، أو على الأقل بحث المرح (٣)، من جهة أخرى.

ورغم كل المواقف، وما به من مفارقات تشير الضحك، إلا أن هناك مفارقة كبيرة طرحتها مسرحية (أرض وقرض)، فرغم الخلافات التي كانت قد حدثت بين الزوجين صالح الكاشي وزوجته قسيمة، ومهما كانت الاسباب التي أدت إلى ذلك.. مما أدى إلى الطلاق - ثم الصلح وعودة المياه إلى مجاريها - إلا أن بقاء الزوجين المطلقين مما في بيت واحد، وتحتم سقف واحد، خلق مفارقة أساسية، دعت المتلقي للضحك وللتأمل في أن واحد، بل كان الموقف برمته بمثابة صرخة احتجاج، طرحت في ثنايا الضحك.. فكان ضحكاً كالبكاء، إذ أن بقاء الزوجين المطلقين، يتنافى - أخلاقياً - مع الأعراف السائدة في مجتمع الخليج العربي، وهذا ما يؤكد قول مولوين ميرشنت؛ في «أن للكوميديا بصيرتها الجادة الخاصة بها، وأن لها مضامينها، سواء بالتحالف مع التراجيديا وضمن حدودها، أم على أرضيتها التي تستقل بها (٤)،

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٥٢.

(٢) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص ١١.

(٣) اللهاية في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ١٣٧.

(٤) مولوين ميرشنت، الكوميديا، ترجمة جعفر صادق الخليلي (بيروت: منشورات عويدات، ط ١، ١٩٨٠) ص ١٣٠.

فللفضحك معقوليته الخاصة به، كما أن للكوميديا أصولها ومبادئها^(١)، لذلك تؤكد أوديت أصلان، أن الكوميديا تقترب من الحياة الواقعية، أكثر مما تفعل الدراما^(٢).

في اللوحة الأولى من مسرحية (الكرة المدورة) تبرز مفارقة الموقف من خلال تألم السيدة الحامل - زوجة أحد اللاعبين - والتي داهمتها آلام الوضع - أثناء المباراة، فيظن (أحد الجمهور) الموجود بملدراجات الملعب، أن السيدة تبكي خوفاً من أن يسجل فريق النادي العربي هدفاً لصالحه، ضد فريق نادي القادسية.

المرأة: (تشعر بالآلام الوضع وتتألم بصوت منخفض تارة، ويعلو تارة أخرى حسب حالتها) أه... أه... يا ربي... أه...

أحد الجمهور: بسيطة يا اختي... لا تبكين... إن شاء الله... هالقول ما يجيبونه، قولجينا زين وراح يصدها.

المرأة: (تتألم) أه... أه... ما أقدر... ما أقدر.

أحد الجمهور: شدي حيلك وخلي أصصاك قوية
المرأة: أه... أه... يا ربي.

(الجمهور يردد) يا الله سهل علينا - يا الله سهل علينا

المرأة: أه... أنا بولد... أبي أولد... لحقوا علي^(٣).

وتستمر المفارقة، (المعرفة/ الجهل) لدي المعلق على المباراة، والذي يعلق من خلال المفارقة (الجهل) على آلام السيدة الحامل المتجهة لمربة الإسعاف قائلاً:
المعلق: أنا شايف مرة ماخذينها الإسعاف... الظاهر إنها قادساوية متعصبة،
أعنى عليها بعدما سجل العربي قول^(٤).

(١) المرجع السابق، ص ١٣٢.

(٢) أوديت أصلان، فن المسرح ١، ترجمة د. سامية أسعد (القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٧٠) ص ١٠٤.

(٣) محمد الرشود، الكرة مدورة، نسخة بالآلة الكاتبة، الكويت مسرح الجزيرة، ١٩٨٨، ص ١٠.

(٤) المرجع السابق، ص ١٠

ويستمر المعلق في إدعائه المعرفة، لإظهار المزيد من المفارقة (الجهل) .. وبالطبع، يعرف المشاهد حقيقة الموقف، ومن هنا يكون الضحك من خلال الموقف المبني على المفارقة بمثابة السخرية على تعالم المعلق وآلية أحكامه الكروية، وأعتقد أنها إدانة من العرض / النص لمثل تلك النماذج.

المعلق: فيه جمهور وايد بها الصورة.. أعصابه ما تتحمل..

عموما سلامات ولا تشوف شر^(١).

إن الحدث الكوميدي، يمكن أن يؤثر في المشاهد تأثيرا مباشرا، لأنه في هذه الحالة، يكون مستعدا بنفسية هادئة لاستقبال كل ما يعرض عليه^(٢).

في المشهد الثاني من اللوحة الثانية، تحدث مفارقة بسيطة أثناء اصطحاب اللاعب أحمد لزوجته نورية للعشاء في أحد المطاعم، إذ يحقد عليه شابان، ويظنان أن اللاعب نجم تطارده الفتيات، وعليه فإن التي تسير بجانبه، ما هي إلا واحدة من المعجبات، وبالطبع في مقابل جهل الشابين، يكون الجمهور عارفا بحقيقة نورية، كزوجة.

الأول: يياها للاعبين عايشين.. البنات يلاحقهنهم ملاحقه.

ما أدري شعليه.. من زينهم

الثاني: (يصرخ لسمع أحمد) الله يهنيك

الأول: (بصوت مسموع) أخذ راحتك

أحمد: (يلتفت إليهما ويضحك)^(٣).

لقد قيل الكثير، عن الهدف الأخلاقي للكوميديا، وعندما كان الكتاب

(١) مسرحية الكرة ملوورة، مرجع سابق، ص ١٠.

(٢) الكوميديا في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٣) مسرحية الكرة ملوورة، مرجع سابق، ص ٢٧.

أنفسهم يتحدثون عن هدفهم الاجتماعي، إنما كانوا يتحدثون ضمناً عن الهدف الأخلاقي، فقد لا نكون مجانبين للصواب إذا قلنا أن الكوميديا تمتدح المثل الأعلى وتعلي من شأنه، حين تسخر من نقيضه، من ألوان الطيش التي تعج بها الحياة الاجتماعية^(١) وتهكم على المنحرفين عنه، فالكوميديا تعاقب الأخلاق السيئة، بأن تسخر منها، وتجازي الخارجين على العادات الجمعية، بأن تصب على رؤسهم التكات اللاذعة، وتضعهم في المواقف المخرجة، بل والمضحكة، كنوع من العقاب الاجتماعي، وهي من هذه الناحية، قد تكون كما قال برجسون بحق، أداة اصطنعها المجتمع لتأديب الخارجين من أقراده^(٢).

ويعتقد كوتجيريف أن الحماسة الطبيعية، لا تصلح موضوعاً للملهة لكونها لا علاج لها، وليس من اللائق أن نسخر منها، ولذلك فقد اتخذ من التصنع موضوعاً لأروع مسرحياته (سنة الحياة)^(٣).. ورغم ذلك فيمكن اعتبار أن التصنع والحماسة، وجهان لعملة واحدة ففي اللوحة الثالثة، وعندما تصل البعثة الرياضية إلى الهند، تحدث المفارقة من خلال الموقف الذي يلتقي فيه، أبو جمال.. أحد الإداريين بالفريق الكويتي، بمسؤول الاتحاد الهندي، إذ تحدث المفارقة من خلال (المعرفة/ الجهل) ففي الوقت الذي يجهل فيه أبو جمال اللغة الإنجليزية يحاول أن يتفاهم مع مسئول الاتحاد الهندي، والذي لجهله يحسبه موظف الإستقبال بالفندق، وبالطبع يتفجر الضحك من خلال الموقف المبني على المفارقة، وسوء الفهم، كنوع من العقاب الاجتماعي لجهل الإداري أبو جمال.

المعلق: شفيكم يا جماعة

أبو جمال: ذبحنا هالغبي، نحاجيه ولا يفهم وفوق هذا يعصب ويخايق

(١) الإديس ليكول، علم المسرحية، ترجمة ديني خشبة، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٨) ص ٢٤٠.

(٢) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، (القاهرة: مكتبة مصر بالقبالة، ١٩٨٨) ص ١١٤.

(٣) الملهاة في المسرحية والنقصة، مرجع سابق، ص ٥٩.

الملق: .. (يكلم الموظف) إريو قروم إنديا (بالإنجليزية)؟

الموظف: يس

الملق: (يكلم الموظف بالهندي، فيرد عليه ثم للإداريين) هذا يا جماعة مسئول في الاتحاد الهندي وحاطينه هني عشان يستقبلكم.

أبو جمال: صبح ما عندهم سالفة، حطو لنا واحد يتكلم عربي علشان نتفاهم وياه.

الملق: أنا مستغرب شلون يخلونكم إداريين بالوفد وانتو ما تعرفون إنجليزي؟^(١).

وكما أن المفارقة قد تكمن بين سلوكين متضادين، يمكن أن تكون المفارقة أيضا بين عقليتين،^(٢) عقلية ثقافية متواضعة، وعقلية جاهلة مغرورة، وأعتقد أن الغرور والجهل، لا يتعدا كثيرا عن التصنع والحمق اللذان أشار إليهما بوتس^(٣) من قبل.

في المشهد الأول من مسرحية إذا (طاح الجمل)، تبرز كوميديا الموقف من خلال المفارقة، بين (أنين) مشاري المريض، (وحوار) الطبيب في التليفون، أننا غزله لإحدى الفتيات غير منتبه لوجود المريض وزوجته.

غنيمة: لو سمحت يا دكتور (الطبيب يكمل دون أن ينتبه لوجودها).

صدقني لودرت الدنيا كلها ماراح تلقين واحد يحبك بإخلاص مثلي.. والله ما اكذب عليك.. أنا صبح أحبك (الزوج يثن).. أنا أموت فيك (الزوج يثن أكثر) إنتي حياتي وروحي (يزداد الأنين) إنتي عيوني وقلبي^(٤).

والضحك للتفجر من خلال المفارقة، يكون بمثابة نوع من التوبيخ الاجتماعي،

(١) مسرحية الكرة ملورة، مرجع سابق، ص٤٤، ٤٥.

(٢) د. عمر الدسوقي، للمسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٥، ١٩٧٠) ص٣٥٧.

(٣) يمكن الرجوع في هذه النقطة إلى: للملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص٥٦.

(٤) محمد الرشود مسرحية إذا طاح الجمل نسخة بالاله الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٩، ص ١

بالنسبة للشخص المضحك منه - الطبيب - لأن الموقف يحفزنا أن نضحك سخريه من الطبيب، وأثناء ضحكنا - نفكر - في موقف مشاري المريض الذي يشن، (وبضحكنا وتفكيرنا تنهزم تلقائيا للحكم النقدي للكاتب).^(١) ونحن نلوك أنه ليس من مهمة كاتب الكوميديا، أن يقرر النظريات الأخلاقية^(٢)، ولكن وظيفته هنا أن يعرض التصرفات الإنسانية في المجتمع - كقضية إجتماعية - وأن يحكم عليها طبقا للمقاييس الأخلاقية المصطلح عليها في المجتمع.

وتستمر المفارقة عندما يدخل طبيب آخر، ويسأل عن سبب دخول غنيمة وزوجها مشاري الذي يشن.

غنيمة: (الفراش مو موجود... والطبيب لاهي عنا.. تارك زوجي يصرخ من الألم وهو قاعد يغازل اللي ما يستحي على وجهه).

طبيب ٢: انتو ليش دائما تظلمونا.. وتتهمونا.. مو حرام عليكم ... الريال قاعد يكلم مرته.

غنيمة: (باستغراب) مرته.. والله ما أدري.. سامحنى.

مشاري: إحنا أسفين يا دكتور.. حقلك علينا.

طبيب ١: صدقيني بتزوجك.. والله العظيم أني أتزوجك .. بس إصبري علي لما ! تتعدل ظروفى.. إن شاء الله باخطبك السنة الجاية.. بعد شتين أكثر من . كذى^(٣).

إن الموقف هنا بما فيه من مفارقات تثير السخرية والأسى، يقترب من نوع التراجييكوميدي، أكثر من كونه كوميديا خالصة، إنه موقف عميق كمحاولة من

(١) الكوميديا بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص ٦٣.

(٢) المسرحية - نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٦٥.

(٣) مسرحية إذا طاح الجمل، مرجع سابق، ص ١، ٢.

الكاتب، ليرى الإنسان حياته على مستويين متزامنين مترابطين، مستوى الإنفعال الجاد الصارم، ومستوى الهزل الساخر، بحيث يكون قطبا الصراع، هذين المستويين، وبحيث نستطيع أحيانا أن نظل على باطن الشخصيات، وننفلع بالأمها ومشاعرها الجادة، ثم نعود للمستوى الأول، مستوى تناقضاتها الظاهرية، وما يسود سلوكها ومواقفها من مفارقات، تدعونا إلى إدراك البعد بيننا وبينها، أي نتبين للمسافة الشاسعة التي تفصلنا عنها^(١).

في المشهد الأول من مسرحية (لولاكي) تتبع الكوميديا من خلال الموقف المعتمد على المفارقة بين الطالب خالد ابن سائق الإسعاف وأستاذه، والذي يرويه خالد لشقيقه علي

خالد: .. ذاك اليوم الأستاذ سألتني أبوك شيشغل؟

قلت له: أبوي شغلته كبيره.. أبوي وايد مهم.. لي ساق سيارته يطوف الإشارات كلها ولا أحد يحاجيه. جان يقولي: والله..

قلت له: والله.. قال: يطوف الإشارات وما حد يخالفه، هذا أكيد وكيل وزارة.. قلت له: أزيد.. أزيد.. شنهو وكيل وزارة عنده.. أبوي لي مشى بسيارته كل السيارات توخر عنه ويخلونه يطوف.. جان يقولي: أكيد وزير. قلت له: مو وزير.. أبوي سابق اسعاف.. جان يضحك.. بما ليش يضحك.. اشغيا شغلته أبوي مو زينه^(٢).

والمفارقة هنا، في هذا المشهد لم تطرح عن طريق موقف درامي مجسد أمام المشاهد، بل طرحت عن طريق السرد، مما يقربها من النكتة المسرحية التي تثير الضحك. ولقد دأب أبطال الرشود - من البورجوازية الصغيرة - الذين يعملون في مهن صغيرة (موظف - مراقب مقابر - لاعب كرة وموظف - سائق إسعاف - بنشرجي - موظف - بائعة جواتي - خياطة - الخ)، دائما ما يفخم أبنائهم مهن

(١) فن الكوميديا - دراسات أخرى، مرجع سابق، ص ٥٣.

(٢) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة بالالة الكاتبة، الكويت، منرح الجزيرة، ١٩٨٩، ص ٣٠.

أبائهم، أو يفخمون هم أنفسهم، وظائفهم أو مهنتهم، كسبه من سمات البورجوازية الصغيرة، وما يعمل في صدورهم من تطلعات طبقية، فالغرو هنا يميل لكي يصبح إحتفالا وتجيلا، ومراسم بمقدار ما تحتوي المهنة الممارسة من مقدار عال من الشعوذة (١). والأمر يختلف تماما بالنسبة لنظرة الحماة - دائما - لمهنة زوج إينتها.. فهي على العكس دائما ما تحقر من مهنة زوج الإبنة.. كنوع أيضا من الرفض المغلف بتطلع طبقي.

في المشهد الثاني، تنجح أم خالد في اقناع زوجها بضرورة وجود خادمة في المنزل، فيركب الجميع سيارة الاسعاف الحكومية، وينطلقون إلى مكتب الخدم في حولي، وعندما يطلق أبو خالد سارينة الإسعاف، يظنه الناس، سيارة المطافىء، وبالتالي يحدث الذعر والقلق، ثم تمتد المفارقة، إذ يظن مدير مكتب الخدم أن سيارة الإسعاف قد جاءت بالخطأ فلم يتصل أحد بالإسعاف، وليس ثمة مريض، فيوضح أبو خالد أنهم جاءوا طلبا في إستجلاب خادمة، وبسيارة الإسعاف، وبالطبع فإن الجمهور يعرف ما لا يعرفه المدير.

المدير: (خائفا) صوت مطافي.. لا يكون حريجة.. الله يستر لا تكون في عمارتنا رجل: (يأتي من الداخل مذورا) حريجة.. حريجة

(صوت أطفال ونساء ولفظ حريجة.. (يدخل أبو خالد وزوجته)

أبو خالد: .. لا هذا صوت الإسعاف مالي..

المدير: بس إحنا ما عندنا مريض ولا افكر انه إحنا إتصلنا فيكم

أم خالد: إحنا موجابين ناخذ مريض.. إحنا نبي خدامه (٢)

المدير: (مندهشا) وجابين بالإسعاف

أبو خالد: ايه.. فيها شي هذي

(١) الضحك، مرجع سابق، ص ١١٦.

(٢) كان موقف أم خالد - بخصوص استعمال سيارة الاسعاف للاغراض الشخصية - موقفا ايجابيا ومستتيرا من قبل ولا ندري لماذا تغير موقفها . انظر مسرحية لولاكي ، ص ١٤ -
(أم خالد : بس اسمه اسعاف : والمقروض تستعمله في الدوام مو وقت الراحة .

المدير: لا ما فيها شيء.. عادي.. فيه واجد زباين يسوونها.. أكو ضباط في بعض الأحيان.. يجوني بالنجدة وفيه بعض المسئولين أحيانا يجون بسيارات الوزارة.. ما فيها شيء^(١).

الحقيقة أن العلاقة بين الكوميديا والضحك، كانت دائما موضوعا للمجادلة بين المنظرين.. فمن جهة يسلم كثيرون بهذه العلاقة الحميمة، ويرون في ضحك الجمهور، نوعا من الإستجابة الجمالية المتميزة في أساسيات توصيف الكوميديا، حيث يقول ميرديث في هذا الشأن: إن الإختبار للكوميديا الحقيقية، هو أنها توقفنا نوعا من الضحك الذي يبعث على التفكير^(٢). وبالطبع نحن نفكر في شخصية أبو خالد الذي يتجول بسيارة الاسعاف المملوكة للدولة، لقضاء مصالحه الخاصة، ولم يقتصر الأمر على سائق الاسعاف، لكن (أكو ضباط في بعض الأحيان يجوني بالنجدة.. وفيه بعض المسئولين أحيانا يجون بسيارات الوزارة)^(٣).

في المشهد الثاني من الفصل الثاني تحدثت المفارقة، من خلال موقف (مسرود) يحكيه سائق الاسعاف إلى زوجته أم خالد، معبرا عن معنى مناقض للمعنى الظاهري الذي تفهمه زوجته، وهنا قد تتشابه المفارقة مع مدلول التورية في علم البديع العربي

أبو خالد: تصدقيني ذاك اليوم كنت ماشي بشارع الكورنيش والا ذيك الوحدة الحلوه

اللي تطيح الطير من السما.. شنهني موت

أم خالد: (تقاطعه بغيظ).. عرفنا إنها حلوه.. وبعدين

أبو خالد: مرت صوبي راكبة سيارة كشخه ومتلفنة.. وجان تأشرلي

أم خالد: (يقيظ) صبح ما تستحي

أبو خالد: أنا لبستها ومشيت عنها.. جان تلحقني (لأم خالد) تصدقيني لحقتني

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٢٠، ١٩.

(٢) الكوميديا بين الدراما والنظرية: مرجع سابق، ص ٥٩.

(٣) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٢٠.

أم خالد: قليلة أدب.. وانت طبعاً استأنست

أبو خالد: إبدأ وراسك.. مرت صوبي وأشرت بيدها.. سويت نفسي ما أشوفها.. طافنتي وقامت تخفف سرعتها. قلت ماكو إلا أطوفها وأسوق بسرعة وانحاش عنها.. جان ادزه - دست وطفتها جان تلحقني لقيت.. لغت وراي.. شغلت الصفارة وطفت الإشارة.. جان تطوفها ويبي وجان ادوس وجان تدوس - بس انتي تعرفين الإسعاف ما فيه شدة جان تطوفني وتشفط سيارتها علي ونزلت من سيارتها وهي حمقانة.. جان تقولي أنا صار لي ساعة قاعدة أأشرك شحقة ما وقفت.. قلت لها: شتين.. قالت أمي مريضة وويبي بالسيارة، وأبيك توديه المستشفى^(١).

ففي الوقت الذي يحكي فيه أبو خالد سائق الإسعاف عن الفتاة الجميلة التي تلاحقه وتؤثر له بالوقوف - تجهل الزوجة أم خالد حقيقة الأمر، وتحدث المفارقة الدرامية، حين تعلم من زوجها أن الفتاة تلاحقه لأن أمها مريضة معها، وترغب في نقلها إلى المستشفى.

والمشهد السابق، كموقف درامي (مسرود) يوشي بأمرين: أولهما: أن أبا خالد سائق الإسعاف، يتباهى بمهنته التي لا يستغني عنها أحد، وثانيهما: غيرة الزوجة، والتي تصل إلى حد (صح ما تستحي - قليلة الأدب صبح هذي بايعة، وقعت قلبي)^(٢)، والموقف في مجمله رغم ما يثيره من كوميديا ضاحكة - دعوة للتفكير، وتجاوز بعض العادات السلوكية، في المجتمع، كالتفاخر رغم الوظيفة الصغيرة، ورغم أهميتها، والتعقل وعدم الغيرة، كسلوك مدمر للحياة الزوجية.

في المشهد الثاني من الفصل الأول لمسرحية (لولاكي 2) تبرز المفارقة اللفظية، حينما يلقي فايز، فهد خطاباً للعنود التي يحبها فهد الشقيق الأصغر.

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٤٢، ٤٣.

(٢) المرجع السابق ص ٤٣.

فتحدثت للمفارقات اللفظية، التي تبدو متناقضة، مع المعنى الظاهري.

فايز: اكتب (اقرأ من الكتاب) حبيبتي.. نور عيني ومهجتي فؤادي أبعث لك هذه الرسالة وأنا أجلس فوق قمة الجبل.

فهد: بس إحنا ما عندنا جبال.

فايز: ما عليه زين.. أكتب.. ورذاذ الثلج يتساقط فيكسو الجبل برداء أبيض شفاف
كلون قلب المشتاق.. وغابات الصنوبر حولي بلونها الأخضر كاخضرار
حبي.

فهد: (باستغراب) شنو غابات صنوبر.. إحنا في الكويت ما عندنا غابات.

فايز: والله هذا الموجود في الكتاب - اكتب - وزغرفة الطيور التي تعانق
الأشجار، كمناق الحبيب للحبيب، أذكرني يا حبيبتي.. أذكرني.. كلما
هب النسيم يداهب وجنتيك.. أذكرني وأنت تمهلين قرب المدفأة.

فهد: أي مدفأة.. وأي طيور الغابات... لا يبي.. هذا المكتوب ما ينفع^(١).

والواقع ورغم طرافة الموقف، إلا أنه لا يرقى لمستوى كوميديا الموقف، بل
يندرج تحت المفارقة اللفظية، كتعبير عن معنى يستهدفه التكلم - في بيئة مختلفة -
يختلف عن المعنى الخارجي أو الظاهري. فتثبيت وصف حال المشتاق انتزع من بيئة
مغايرة، بها الجبال والثلوج وغابات الصنوبر، ومن هنا تبرز المفارقات اللفظية، ليس
في حد ذاتها فقط، ولكن في توظيفها في بيئة مغايرة. ولعل المشهد يدين أسلوب
النقل الميكانيكي أو الآلي، دون إعمال للعقل.

في المشهد الثاني من الفصل الثاني تحدث المفارقة (اللفظية) الغير متوقعة

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٢،
ص ٢٥.

عندما يسأل الأب أولاده، عما إذا كان ينقصهم أي شيء، بعد أن تركتهم أمهم وتركزت المنزل غاضبة من تصرفات الأب وإنصرافه كلية عن متابعة أمور أسرته .

الجددة: ... لو قدرت النعمة اللي كنت فيها كان ماصار فيك جذي .

الأب: وشصار فيني الحمد لله كل شيء زين ومو ناقصني شيء

فايز: لا بيا.. إحنا ناقصنا أشياء وإيده، بببسي ماكو بالثلاجة ولا عندنا عصير ولا فواكه^(١) .

في المشهد الثاني من الفصل الأول من مسرحية (انتخبوا أم علي) وفي الجمعية التعاونية، تبرز المفارقة من خلال الموقف الذي وقع علي فيه، عند معاكسته أو مغازلته، لسيدة كانت تتسوق.. ففي اللحظة التي يبثها غرامه، ويصفها بأنها أغلى من أهله، من أمه وأبيه، ينال صفة على وجهه، ولا يدري أن أسرته بكاملها تشهد هذا الموقف المشين، فيتفجر الضحك - الكوميديا - من خلال الموقف، وكان ضحكنا بمثابة التوبيخ الاجتماعي على السلوك المتنافي للعادات والأعراف.

فالمفارقة الدرامية هنا، مبنية على موقف في المسرحية، تشترك فيه أسرة أم علي مع الجمهور، في معرفة ما يحدث لعلي، وهو في نفس الوقت يجهل تماما حقيقة الموقف، فهو - علي - يقول كلاما يتوقع أن تكون نتيجته إيجابية بالنسبة له، ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تماما، ممثلة في صفعه على وجهه، فيتفجر الضحك الذي من خلاله نستعلي على شخصية علي، ونفكر وتأمل ما حدث كنوع من الزجر الاجتماعي على من تسول له نفسه أن يقف في نفس الموقف. أبو علي: مو هذا عليوي.

أم علي: إيه قاعد يغازل اللي ما يستحي على وجهه

(١) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٤٧.

علي: (للفتاة) يا بعد قلبي - يا بعد أهلي.. تسوين أمي وأبوي.

الفتاة: قليل أدب.

أم علي: (يقرحة) تستاهل.. هذا أقل من حقلك

علي: (يرى أمه وأبوه فيتفاجأ) بما.. من متى وانتو هني

أم علي: من يا بعد أهلي.. تسوين أمي وأبوي.. هذي تسوى أمك وأبوك يا جليل
الذات.

علي: وانتي صدقتي.. أنا أقص عليها^(١).

في المشهد الثالث من الفصل الأول تحدث المفارقة من خلال لقاء أبو علي وأم علي بمنوبة إحدى التلفزيونات الأجنبية... هذا، إلى جانب المفارقات اللفظية من خلال الترجمة الحرفية للإنجليزية.. ولجله أم علي باللغة، تحدث المفارقة (المعرفة / الجهل) لطرف (أبو علي) على حساب طرف آخر (أم علي) حيث يقوم الزوج أبو علي بمغازلة منوبة التلفزيون معتمدا على جهل أم علي باللغة، وكأن الموقف - رغم كوميديا الموقف والكوميديا اللفظية - وما يفجره من ضحك، دعوة لتعلم اللغة.

أبو علي: (متغزلا) You Are Very Pretty

أم علي: يعني شنو برتي

أبو علي: (مترددا) يعني.. يعني خوش مرة..

أبو علي: You Are Beautiful

أم علي: اي والله يو آر فري بيتوفل - يعني شنو بيتوفل

(١) محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة بالالة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٣، ص

أبو علي: يعني نشيطة.

أبو علي: (يضع يده على كتفها) Can I See you

الندوبة: (باستغراب) Why

أبو علي: بكوز أي لايك يو

أم علي: انتو شقاعدين تقولون... (تصرخ) شيل يدك عن كتفها

أبو علي: انتي لحظة قاعد أقنعها.. قصدي أقنعها بأنك خوش مرشحة

أم علي: حاط ايدك على كتفها وتقول مو قصدك.. عيل ما تقصد اشتبي..تسوي..

ليش انت ما تيوز.. يا عين فاضية ما يترسها إلا الدود أنا هذا اللي

عارفته عنك... وطول عمري أثق فيك.. بس تعرف الغلطة مو غلطتك..

الغلطة غلطتي لأنني ما تعلمت إنجليزي.. لو كنت أعرف إنجليزي إنجان

عرفت شتقول وما صار اللي صار.. بس أنا من باكر بادخل معهد^(١).

ولا يختلف أبو علي كثيرا في موقفه مع مندوبة محطة التلفزيون، عن نجله

علي، فكلاهما يمارس سلوكا معوجا، من وجهة النظر الأخلاقية.

أما على مستوى البناء الدرامي، فكلاهما، ليس مخلصا إلى حد كافي في

وقوفه مع المرشحة (الأم / الزوجة) أم علي، إذ يترك علي والدته أم علي في أثناء

الحملة الانتخابية، ليقف مع عمه أبو حممد، الذي فقد قلداً كبيراً من براءته

السياسية، بخلاف أمه التي لم تفقد براءتها بعد. كما أن أبو علي، ولأسباب -

نفسية باطنية - منطرحها لاحقا أثناء مناقشة القضايا الاجتماعية - يكون بمثابة

المعوق لإستمرار أم علي في مسيرتها البرلمانية، محتجا أو مستنداً إلى حقوقه

(١) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٢٠، ٢١.

الزوجية من ناحية، والعرف الاجتماعي السائد من ناحية أخرى... لكن ماذا عن مساندته لزوجته في حملتها الانتخابية؟..

أعتقد أنها مجرد تجربة تمارسها أم علي، وأبو علي لأول مرة، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، فالمسرحية في مجملها مجرد فانتازيا أو إفتراض، أو تخيل... ومن ناحية ثالثة عندما سنحت الفرصة للزوج أبو علي، لمغازلة مندوبة محطة التليفزيون، والتعبير عن حبه وإعجابه، حتى والرغبة في الزواج منها، مستندا إلى جهل زوجته أم علي باللغة، ومعتمدا على طبيبتها وبراعتها. وكما سبق أن بينا، تكون المسرحية بينائها الدرامي، وتطور شخصيتها وأحداثها، بمثابة الفرصة المواتية، لطرح ومناقشة العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية، تعني المشاهد في الواقع الحياتي المعيشي، وما المواقف والمفارقات، وما تفجره من ضحك إلا الوسيلة للتفكير والتأمل في كل القضايا والشخصيات والسلبيات المطروحة، معتمدا على ديمقراطية الدراما، كفن موضوعي ديمقراطي - على المستوى الفني - ومساحة الديمقراطية المتاحة في واقع المجتمع الكويتي، على المستوى الواقعي المعيشي، فنجمت أم علي كمسرحية قائمة على الموضوعية - أو فن قائم بالأساس على الموضوعية، وظف للتعبير عن هموم موضوعية.

التناقض

يقول ج. ل. ستیان: إن الملهاة السوداء مثيرة، لأنها تصبغ نموذجاً بصبغه من المشاعر، تعاكس أو تتناقض مع نموذج آخر، أو مجموعة من النماذج المغايرة، لنرى النموذج الأول من ضوء جديد^(١). والواقع أن مسرح محمد الرشود قد حفل بعدد من المواقف المتناقضة والتي من شأنها أن نرى الشخصية في موقف متناقض، مع

(١) ج. ل. ستیان، الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاحی، (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد، ١٩٧٦) ص ٤٧٠.

موقفها الأول أو متناقض مع الآخرين، ومن خلال التناقض بين الموقفين، لا تتفجر الكوميديا فحسب، بل تتيح مسافة للتفكير لدى المتلقي، للتفكير في الموقف والشخصية. ففي المشهد الأول من مسرحية «رجل مع وقف التنفيذ»، يمكن النظر إلى شخصية أم خالد التي تولول على ولدها الغائب، تشاركها جوقة النساء، من خلال منظور مغاير تماما للموقف، عندما تناقض إيقاع اللغة، إذ تولول باللغة العربية الفصحى، ثم تنقل إلى اللهجة المحلية، مما يخلق تناقضا بينها وبين النسوة، ثم بينها وبين نفسها في مرحلة تالية، وعليه فينظر المتلقي أيضا للموقف بمنظورين، مما يدعو للتفكير.

أم خالد: وافوادي

النساء: جارك الله

إحدهن: بس يا أم خالد رحمي نفسك حرام تعذبين روحك هالشكل.

أم خالد: (يا لوعة قلبي).. واحسرتي عليك يا وليدي وافوادي عليك يا خالد..
وافوادي.

النساء: جارك الله

أم خالد: وافوادي

النساء: جارك الله^(١)

وفي المشهد الثالث، ينظر الحال لابن أخته خالد برؤيتين متناقضتين، حسب مصالحه..

(١) رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ١.

الحال: الولد كبير يا منيرة وصار رجال ولازم يتحمل المسؤولية^(١).

... هذا رجال عمره عشرين سنة مو جاهل^(٢).

ثم يناقض الحال رأيه السابق في خالد، وينظر إليه بمنظور جديد

الحال: انت للحين صغير على الزواج^(٣).

ومن خلال التناقض بين موقفي الحال، في النظر لشخص واحد هو خالد -
نضحك.. بل نسخر من الحال من خلال تناقض موقفه، والذي طوّعه وفق رؤيته
الذاتية.

كما أن خالد نفسه يضع الحال في مأزق بالنسبة لمسألة لبس العقال، إذ يحدث
التناقض في الرأي في موقف واحد.

خالد: (يأخذ العقال وينظر إليه باسمه ويضعه على رأسه) والحين يا خالي
شرايك رجال؟

الحال: اي.. الحين ماشاء الله عليك رجال

خالد: (خالد يرفع العقال عن رأسه) وكذي؟

الحال: (غاضباً) لا.. لا منت رجال^(٤).

في المشهد التاسع، يبرز التناقض واضحاً - المسرحية أساساً مبنية على قيمة

(١) المرجع السابق، ص ١٠.

(٢) المرجع السابق ص ١٢.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣.

(٤) المرجع السابق ص ١١.

التناقض - مما يؤكد فكرة نسبية الحقيقة - والتي سنناقشها في موضوع آخر - عندما يعلن مندوب الديوان -ديوان الموظفين - ومندوب المرور، موقفهما الإيجابي لصالح رجولة خالد، بينما يعلن شهود النفي (مندوب مجلس الأمة، ومندوب شئون القصر) أن خالد لم يصبح رجلا بعد، فالتناقض هنا ليس على مستوى موقف في المسرحية، أو شخصية، ولكنه يتمثل في فكرة وبناء المسرحية بأكملها، ومن خلال المواقف الكثيرة المتناقضة، تتفجر الكوميديا السوداء، التي تثير الضحك والتأمل.. الضحك والأسى، بل أحيانا الضحك... والبكاء.

خالد: (ساخرا) مجتمع واحد وفيه قانونين متناقضين

القاضي: (يتشاور مع مستشاريه) يتضح الآن أنه فيه قانون يحدد سن الرجولة بثمانتمش سنة، وقانون ثاني يحدد سن الرجولة بواحد وعشرين - للمندوبين) شئو رايكم بسن الرجولة؟

مندوبا المرور وديوان الموظفين: ثمانتمش

مندوبا الأيتام ومجلس الأمة: واحد وعشرين^(١).

في مقدمة، مسرحية (مصارعة حرة) يعلن المذيع عن المباراة الهامة.

المذيع: أيها الأخوة.. سوف يحكم المباراة.. الحكم الدولي الحازم أبو العينين يصعد الحكم وهو شخص كفيف إلى الحلبة بمساعدة أحد المنظمين^(٢).

فالتناقض يتمثل في أن حكم المباراة الذي سيقاب اللاعبين (كفيف) كما أن هذا الكفيف (صفة) أسمه أبو العينين. فالتناقض على أكثر من مستوى، ومن هنا

(١) مسرحية رجل مع وقف للتنفيذ، مرجع سابق، ص ٣٤.

(٢) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص ١.

يتفجر الضحك الذي يدعو للتأمل والتساؤل. كما أن الحكم الذي سيحكم سير المباراة يخطيء موقعه بين المصارعين (الثور والفراشة)^(١) فهو يقف مواقف خاطئة وبعيدة عن اللاعبين، وهنا يتضمن التناقض بعضاً من روح العبث الساخر الذي يجسد الانفصال بين البشر.

والواقع فإن الملهاة القائمة (الكوميديا السوداء) كما في مسرحية (مصارعة حرة)، تصور مفارقات الحياة وتناقضاتها التي تحدث لأناس عاديين، ليسوا أبطالاً بالمعنى التقليدي. كما أن موضوع المعالجة يبدو أحياناً واقعياً في شكل متجهم وكالغ، وأحياناً أخرى، يكاد يقترب من عالم الخيال البحث. كل ذلك في أسلوب ساخر متهمك، ومع أن هذا الأسلوب ملهوي الطابع، إلا أنه يثير الشجن بقتامته، ومرارته، ومن هنا كان الضحك المتولد عن ذلك - ضحكاً فاتراً، يندر أن يتجاوز السطوح إلى الأعماق^(٢). ويبرز التناقض الكوميدي على مستوى الفعل والشكل في مسرحية (أرض وقرص)، في المشهد الأول من الفصل الثاني، ورغم كاريكاتورية المشهد، إلا أن المشهد به الكثير من ملامح التناقض بين المارش العسكري. بجديته، وملابس وتسليح الشقيقتين الحارسين من ناحية، كما يبرز التناقض بين المرئي والمسموع من ناحية أخرى، وكأنهما يحرسان ثكنة عسكرية.... وفي نفس الوقت يسير شابان على أنغام المارش العسكري، ويقومان بحراسة الجزء المخصص لقسيمة.. ويضع كل منهما قدراً صغيراً على رأسه كخوذة لحماية، ويحمل كل منهما عصاً للهجوم، وفي اليد الأخرى خطاء قدر كبير لإستعماله لصعد الهجمات والدفاع، ويسير كل منهما بثبات، على أنغام المارش العسكري^(٣).

(١) قد تكون المفارقة جسدية كالثور البدين، والفراشة الرقيقة، يتصارعان، وبالطبع هذا التناقض في الشكل والحجم يثير الضحك. أنظر: المسرحية - نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٥٧.

(٢) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مصطلح رقم ٥٨٢.

(٣) مسرحية أرض وقرص، مرجع سابق، ص ٧٦.

كما يبرز التناقض في نفس المشهد، من خلال الجدية فالحارسان الأول والثاني، يستجوبان زائرة أهمهما، ويسألانها عن هويتها وهوية طفلها حيث تتفجر الكوميديا، من خلال التناقض والمبالغة، حيث أن المسألة في جوهرها لا تعدو أن تكون جلبة شكلية، ليس إلا.

أم علي (الزائرة): والله أنا جايه أزور أم قسيمة

الأول: وشنهو الغرض من الزيارة

أم علي: بشوف أمك

الأول: (للثاني) ها تغليها تدش؟

الثاني: لا خل تتأكد أول.. يمكن هذا صالغ متنكر بلبس مرة، يمكن تعطينا هويتك نشوفها.

ويحدث التناقض عندما يأخذ هوية أم علي ويقارن بينها وبين الوجه المغطى.

الأول: (ينظر في الهوية وينظر لوجهها المغطى.. صبح.. الوجه مثل الصورة.. العين نفس العين.. واخشم نفس الخشم (يعطيها هويتها) إحنا أسفين عطلناك^(١).

ولا يسمحان لأم علي بالدخول إلا بعد أن توافق لبنة على أن تكفل طفل أم علي الصغير!!.

في اللوحة الأولى من مسرحية (الكرة مدورة)، يبرز التناقض في شخصية حكم المباراة ومساعدته (فالحكم يرش البخاخ بقمه بين لحظة وأخرى، ومساعد

(١) مسرحية أرض وقرص، مرجع سابق، ص ٢٨، ٢٩.

الحكم تسقط نظارته^(١)، فالمفروض في الحكم اللياقة وسلامة البنية، ليتمكن من متابعة المباراة وحركة اللاعبين، لكن الواقع بعكس ذلك، ومن خلال التناقض تتفجر الكوميديا.

في المشهد الخامس، من اللوحة الثانية، من مسرحية (الكرة مدورة) يقع اللاعب أحمد في تناقض، من خلال موقفين - الأول، عندما يعرقه صلاح في الفريق الخصم، ويسقط أحمد على الأرض (ويدخل أخصائي العلاج الطبيعي علشان يعمل اللازم - أحمد ساقط على الأرض ويتقلب صوب اليمين والشمال من شدة الألم، وصوت زوجته يتداعى إليه (يا أنا بالرياضة).... الناس يحبونك لأنك قاعد تونهم لكن من تترك الرياضة ينسونك ولا يحسون فيك^(٢)). ويصفر الحكم ويشوت أحمد البلنتي، ولم يفلح في إصابه الهدف، فما كان إلا أن (قناني الماء والحجارة تتساقط على أحمد من الجمهور وهو ينزل إلى الأرض رافعا يده ليتحاشاها، وينزل إلى أن يجلس والقناني والصخر تتساقط عليه ثم ينزل رأسه ويكور جسمه ويديه على رأسه... يتوقف الضرب، ويرفع أحمد رأسه وسط أكوام القناني والحجارة وينظر للجمهور، (وصوت أحمد أثناء حوار مع زوجته يتداعى إلى مخيلته.. الناس أوفياء وماراح ينسون تفصحياتي.. بيتسم وتكرر الجملة، فيضحك بصوت عالي وهستيري)^(٣).

لقد أدرك أحمد التناقض الذي وقع فيه، إذ أخطأ في الحكم على الجمهور من قبل، ومن خلال التناقض بين الحالتين، تتفجر الكوميديا، التي تدعو للتأمل والتفكير.. لقد ضحك أحمد بصوت عالي هستيري في الموقف السابق، رغم الإهانة، وغدر الجمهور به، إلا أن ضحكه بمثابة لحظة التنوير، فيضحك، فشر البلية

(١) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٩.

(٢) للرجع السابق، ص ٤١.

(٣) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٤١، ٤٢.

ما يضحك.

في المشهد الأخير من المسرحية، يبرز التناقض، بين جدية البيان الذي يعلنه المذيع، والموضوع، وكأنه يعلن خيرا هاما أو ينعى عزيزاً لدينا قد فارقنا.

المذيع: أيها الأخوة بكل الأسى والحزن - ننمى لكم الرياضة التي وافاها الأجل المحتوم وهي في ريعان الشباب إذ لفظت أنفاسها الأخيرة بعد المباراة الأليمة التي أقيمت بين الكويت والهند، فقد إنهزم الفريق الكويتي في هذه المباراة، فانهزمت أحلامنا.. وماتت معها آمالنا...^(١).

فالتناقض يبرز من خلال جدية البيان ومضمونه المأساوي، رغم أن الموضوع أساسا - خسارة مباراة - لا يستاهل كل هذا، ولا يخفى على أحد ما في صيغة البيان من لز وسخرية بعادات بعض الأفراد في المجتمع وانحرافهم، ولم يقتصر الأمر على اللمز، بل إستخدم أيضا عنصر البراعة في التندر - كما هو واضح في بيان المذيع.

في المشهد الثاني من مسرحية (إذا طاح الجمل) بين موقفين متناقضين موقف مشاري الفارق في حزنه وألمه، وموقف زواره الذين إنصرفوا عنه للحديث فيما بينهم حيث (تتداخل الأصوات.. أصوات المجموعة الأولى المكونة من عبدالله وأبو خالد، مع أصوات المجموعة الثانية المكونة من فهد وعلي، في كلام متشابك وقوضوي وسريع، مع إشارات وإيماءات مناسبة من الموجودين، بحيث يعطي المشهد إنطباعا بأن الحياة مستمرة ولا تتوقف عند أحد، ومشاري أثناء المشهد يتألم ويتقلب^(٢)، وكأن الأمر، أمر المريض لا يعنيههم في شيء، رغم أنهم جاءوا أساسا لزيارته،

(١) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٢) مسرحية إذا طاح الجمل، مرجع سابق، ص ١٨.

فينصرفون عنه ليتحدثوا أحاديث متداخلة حول (الكورة، والدولار - والفن والأداب، والغلاء، وارتفاع الأسعار في كل مكان، والإسكان، والمستشفيات والطب) (١) ... الخ.

والواقع أن جميع الزوار من أفراد الطبقات الشعبية (عمال وموظفين) يسحقهم وحش الإستهلاك، فحياتهم وأحاديثهم فارغة إنطباعية، تعلن عن تبرمهم بالحياة، إنهم يمثلون طبقة (البورجوازية الصغيرة المعارضة) التي تسخط دوماً، والتي يدنها الرشود في موقفهم السابق، وإهتماماتهم الخرقاء، دون مراعاة لمشاعر رجل في إنتظار الجھول.. ومن خلال التناقض بين الموقفين.. تتفجر الكوميديا.. ساخرة حزينة، يغلب عليها طابع الأسى، أكثر من طابع الفرح والتفاؤل.

في المشهد الثاني من المسرحية السياسية التسجيلية (أزمة وتعدي) يحدث التناقض الذي يولد الكوميديا. فقد قرر صدام زيارة الأسرة العراقية - زيارة تلفزيونية مصورة - وأثناء الزيارة يناق - خوفاً - كل من الزوج والزوجة مضيفهم، حتى يدخل طفلهم أحمد، فينقلب الموقف ويبرز التناقض في ضوء جديد.

صدام: (بغضب) موعيب.. أقولك أريد أكلّمك وتريد تمشي.. شنو انت ما عرفتنى؟؟

أحمد: بلي.. أنا عرفتك.. انت كل ليلة تطلع بالتلفزيون وأبوي لما يشوفك يقول: عابت على هالجم ويصك التلفزيون

صدام: (مذهولاً) ها.. شنو؟؟

الأب: (يضع يده على رأسه ويصرخ) رحت بيها.. رحت ملح ضيمنتني يا ابني

(١) للرجع السابق، ص ١٩.

حرام عليك^(١).

في المشهد الثاني من الفصل الأول، في مسرحية (لولائي 2)، يبرز التناقض، لفضح إنشغال الأب عن الخروج مع أولاده للنزهة، فتكون نزعتهم بين الكراجات والكراب، وفي المستوصف:

فوزية: وأنا أبوي وداني المستوصف وخلاني أنطمش على السترات ومشاني بغرفة الطبيب وغرفة الإبر والصيدلية.

فهد: بس استأنستي والا لا؟

فوزية: اي والله استأنست.. واللي ونسني أكثر شيء، المرضى.. بشرحون الصدر.. اللي شايسته على نقالة ييموت، واللي قابض بطنه يصرخ من الألم، ريوله مكسورة وقاعد يبكي.. شيء يونس.. ومناظر تفرح^(٢).

ويبرز التناقض من خلال مكان التنزه، (فالناس يروحون الأبراج وصالة التزلج^(٣))، والأبناء يصحبهم والدهم إلى أماكن لا تصلح أساساً لنزهة الأطفال، ولعل في هذا التناقض إدانة للأب، ويكون الضحك المتفجر من خلال التناقض، بمثابة التوبيخ الاجتماعي للأب البشرجي. أكثر من ضحكنا على أطفاله الساخرين، ولعلنا نقول مع القائلين: إن التناقض أو عدم التناسب بين حقيقتين أو موقفين، هو سر الإضحاك^(٤).

والواقع فإن الكوميديا في تاريخ تطورها، قد تقلبت بين مذاهب مختلفة، من كلاسيه ورومانسية وواقعية، وصنفها المؤرخون تصنيفات مختلفة مثل القارص

(١) مسرحية لزمنة وتعدي، مرجع سابق، ص ١٧، ١٨.

(٢) مسرحية لولائي 2، مرجع سابق، ص ٢١.

(٣) المرجع السابق، ص ٢١.

(٤) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، مصطلح رقم ١٢١.

والفكاهة وكوميديا النماذج الشخصية، كما صنفوها إلى كوميديا إجتماعية، وكوميديا أخلاقية، وكوميديا نفسية وكوميديا سياسية.... الخ، ولكن هذه التصنيفات إن دلت على شيء، فإنما تدل على غلبة بعض عناصر الإضحاح أو ملاساته في بعضها عن البعض الآخر، أو غلبة بعض الظواهر خلال تطور الإنسان لإكتشاف نفسه إجتماعيا وأخلاقيا ونفسيا.

ولكن الكوميديا الحديثة أبعد أثرا، لأنها تملك كل ما تكشف للإنسان من عناصر الإضحاح، كما أنها تملك كل ما توصل إليه الإنسان في إكتشاف نفسه إجتماعيا وأخلاقيا ونفسيا^(١).

والكوميديا فن مركب يعتمد على الرؤية والسمع معاً، ويقوم أساسا على كافة ما عرف الإنسان من وسائل الإضحاح، ابتداء مما ينشأ عن اللغة كالفكاهة والنكتة والهزل، إلى ما ينشأ عن علاقة الفرد بالمجتمع، وما يتضمنه من مواقف وسلوك ونماذج، وشخصيات. فلم تعد الحياة تحتل تقسيم الكوميديا إلى فكاهية وسلوكية وشخصية ومغطية، أو إلى نفسيه وأخلاقية واجتماعية، فالمسرحية الحديثة ينبغي أن تكشف الحياة بكل أبعادها، وتتكامل فيها هذه العوامل جميعاً لتفسير سلوك الفرد والجماعة^(٢)، لأن مختلف ألوان الكوميديا، ليست سوى أجزاء لفن واحد، وواجهات لطبيعة الكوميديا^(٣).

إن الإبتسام والضحك والبشاشة والمرح والفكاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملحة والنادرة والكوميديا... إن هي إلا ظواهر نفسية من فصيلة واحدة،

(١) محمد فكري، المسرح والكوميديا، من نجيب الريحاني إلى الآن (القاهرة: كتاب الهلال، دار الهلال، العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١) ص ٧٩.

(٢) للرجع السابق، ص ٨١.

(٣) مولوين ميرشتت، الكوميديا، ترجمة جعفر صادق الحليلي، (بيروت: منشورات عويدات، ط ١، ١٩٨٠) ص ١٣٤.

وكلها إنما تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة التي سرعان ما تمل حياة الجدد والصراة والعبوس، فتتلمس في اللهو ترويجا عن نفسها، وتبحث في الفكاهة عن منفذ للتنفيس عن آلامها^(١)، وتسعى عن طريق النكتة والكوميديا اللفظية وهزل المهنة، نحو التهرب من الواقع من ناحية، والاستعلاء عليه من ناحية أخرى، وتوبيخ المنحرف من ناحية ثالثة. فالضحك ظاهرة إجتماعية في غالب شأنه، ونحن لا نضحك ضحكا مفرطا حينما نكون وحدنا، وإلا، فإذا حدث هذا، فنحن نضحك بدافع تخيلنا للنكتة، التي شاركنا في الضحك عليها شخصا آخر أو أشخاصا آخرين... فأخصب ألوان الضحك ما يكون مصدره عقلية جماعية... والضحك، على هذا، يصبح هجوما من المجتمع في مجموعة، أو هجوما من قسم خاص من المجتمع على ما يعتبره شيئا غير إجتماعي، شيئا شاذا يحتمل أن يؤدي إلى الضرر^(٢).

وليس من الضروري أن يعتمد الكاتب تناول مشكلات المجتمع ومعالجتها معالجة مباشرة، فإن فعل فلا بأس من ذلك - ولكن يكفيه أن يكون منتقيا لمجتمعه، وعلى وعي بقضايا ومشكلاته... آماله وطموحاته... والنموذج الكوميدي الجيد هو بطبعة نموذج إجتماعي، وهو بطبعه يرتبط بالجماعة وما يسود بينها من علاقات، ومثل هذا النموذج الذي يتخيره الفنان بحسه الكوميدي الصادق، المتفاعل مع واقعه، يؤدي دوره الإجتماعي سواء أراد المؤلف أم لم يرد^(٣).

وبعد دراستنا لمفاهيم الكوميديا وأنواعها في مسرح محمد الرشود، ورضم تعدد أشكالها إلا أن مصدرها جميعا يكاد أن يكون واحداً، فهي إجتماعية بالأساس، مرتبطة بالقضايا التي ناقشها الرشود في مسرحه... مرتبطة بالأغاط والشخص التي طرحها... مرتبطة بالمواقف التي أيلها أو جعلنا نسخر معه، منها..

(١) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك (القاهرة: مكتبة مصر بالقاهرة، ١٩٨٨) ص ٧.

(٢) الأريديس نيكول، علم للمسرحية، ترجمة ديني خشبة (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٨) ص ٢٩٣.

(٣) المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني، إلي اليوم، مرجع سابق، ص ٧٨.

إننا وبعد تحليلنا - والذي حاولنا أن يكون واقيا - لمفاهيم الكوميديا في مسرح محمد الرشود، أدركنا أن الإنسان ينفجر في ضحك مؤلم، حيث يتحدحافزا السخرية والثناء، في صورة للوضع الإنساني، نشعر بها في شكل كامل... لكننا تشاؤمية، إننا نعلم أن ما هو مضحك بالنسبة لنا، غالبا ما يكون يؤسا بالنسبة للآخرين، ويطلب الرشود منا أن نعيش في حالتين عقليتين أو أكثر في نفس الوقت، بشكل موضوعي وشكل شخصي في الوقت ذاته، وقد نجح في ذلك إلى حد كبير.

تقترب للملهة من الحياة الواقعية اكثر
عما تفعل الدراما

أوديت أصلان

الباب الثاني

**قضايا النقد الاجتماعي
في مسرح الرشود**

أيها الفنانون، أنتم يا من تضعون المسرح في دور كبير، تحت شمس من الأضواء
الصناعية أمام حشد صامت - إذهبوا وابحثوا بين الفينة والأخرى عن مسرح الحياة
اليومية. مضاعفاً ألف ضعف ومحروماً من الشهرة. لكنه مليء جداً بالحياة، مسرح
الأرض، المسرح الذي يغذيه عيش الناس، مع بعضهم، المسرح الذي يدور في الشوارع.

الملهاة السوداء

(ج.ل. سيتان)

الفصل الأول

(مدخل)

مسرح محمد الرشود

وقضايا النقد الاجتماعي

يلعب المسرح دوراً بالغ الأهمية في بناء الإنسان، فبناء الإنسان هو متعة روح وعقل ووجدان، ورسالة المسرح متعددة الأوجه والأساليب، ومن أبرز أدوار هذه الرسالة السامية، هولقاء الضوء على المشاكل التي تترق حياة الإنسان ومحاولة طرح حلولها أو لقاء الضوء عليها، أو يترك للمشاهد إمكانية التفكير في حلها، ومعرفة أسبابها، لتجاوز السلبيات والمشاركة في بناء مجتمع أكثر استقراراً.

والمسرحية عند الجماهير هي المسرحية، التي تعرض سواء في مسرح يقال إنه مسرح أهلي أو حكومي أو تجاري أو خاص، وهو في كل الحالات يتطلب الترفيه، فإذا وجد أن المسرحية لا تعطيه ما اراده من المتعة الترفيهية فإنه ينصرف عنها، إلى المسرح الذي يلبي طلباته ويشبع رغباته جيداً.

ولقد كان من نتيجة (النجاح الجماهيري) لبعض عروض المسرح الخاص أن اختلط مفهوم الكوميديا لدى الكثيرين (بل ومفهوم المسرح والفن الدرامي نفسه) إذ بدأ الاعتقاد يسود بكل أسف بأن (الكوميديا هي التسلية^(١)) عن طريق الإضحك بأي وسيلة ممكنة... ولقد بلغ هذا المفهوم حداً من الشيوع والتغلغل داخل أبناء الحركة المسرحية نفسها، جعل النجاح يقاس بعدد الضحكات التي تثيرها كلمات أو

(١) ومعنى التسلية، إستغلال وقت الفراغ للتفريغ من النفس ودغلة الحواس، بما يسري عنها.. والتسلية صناعة مغلقة كل التعقيد.. وهي في صياغتها المصرية الحديثة تقتصر جمهوراً من المشاهدين أو المستمعين، إستولى عليهم التنب والملل، ولعلمهم غير متعلمين وهم قطعاً غير مثقفين، إلا أنهم ليسوا أميين بمعنى الكلمة، لهم شطر من المعرفة والفهم إكتسبوها من الإستماع للإذاعة وقراءة الصحف ومشاهدة التلفزيون، وبما يلك على سلطان التسلية في وقتنا هذا أن المعرفة المفترض وجودها في التسلية إما هي مكتسبة في الحقيقة وواقع الأمر من برامج التسلية نفسها، أنظر: إريك بنتلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد حمزى رفعت (القاهرة: الدار المصرية، ١٩٦٥) ص ٣٨٩، ٣٩٠، ص ٥٠٢.

حركات مسرحية بعينها لدى الجمهور^(١)، ولكن هناك جانباً آخر في الكوميديا يدعوننا للتساؤل عن أسباب ضحك الجمهور، فإذا نظرنا إلى التراث الكوميدي في الدراما العالمية، استطعنا أن نعرف أن الجمهور في معظمها إنما يضحك على الأخطاء والنقائص والعيوب التي يمكن علاجها، في المجتمع وفي العلاقات البشرية، التي يمكن التغلب عليها.. وقد تتمثل هذه الأخطاء في مكونات البنية الاجتماعية، بسبب أخطاء في الأفكار أو المفاهيم المتعارف عليها أو المتواردة، أو بسبب أخطاء في نوازع النفس البشرية، لا ترتبط بمجتمع أو بزمان ومكان معين^(٢).

إن الكوميديا في هجومها على الظاهر إنما تعرى الباطن وتكشف ما يكمن خلفه وما يؤدي إليه، بل وكل ما يمكن أن يؤدي إليه وهي لا تختلف هنا عن سائر ألوان الفن الدرامي إلا في النشاط الذهني الذي يستطيع الكاتب الكوميدي أن يعيد به صياغة وتراكيب العلاقات الاجتماعية القائمة وإبراز الأخطاء والعيوب والنقائص، بتكبيرها والمبالغة في تصويرها، وذلك حتى تتغير النسب التي تتحكم في العلاقات الاجتماعية والسلوكية فيما بين الشخصيات من ناحية، وبين الشخصيات وبيئتها من ناحية أخرى. وإذا كانت الكوميديا لا تقضي على النقائص ولا تقلل من عدد الرذائل، فهي على الأقل تعرفنا بها، وتحذرنا منها، لأننا في النهاية ينبغي أن نحيا بين هؤلاء المردولين، .. أن نتجنبهم أو نعاندهم وأن نواجه هجماتهم دون أن نستسلم لها، وبفضل الكوميديا لن نستطيع أولئك أو هؤلاء أن يفاجئونا، لأننا كمشاهدين قد أخذنا مصبل الوقاية، ولأن المسرح أفضى إلينا بطريقة الكشف عنهم^(٣).

● وكاتب الكوميديا الاجتماعية محمد الرشود، قد نزل إلى ميدان الكتابة

(١) د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى (القاهرة: الأنجلو المصرية، ١٩٨٠) ص ٤١.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٢.

(٣) الضحك فلسفة وفن، مرجع سابق، ص ٦١.

المسرحية، متأخراً - نسبياً - مما يشكل ظاهرة مسرحية جديدة بالدراسة^(١)، وبمنظرة فاحصة على تاريخ المسرحية في العالم، ثبت أن كتابة المسرحية الكوميديا بشكلها الناضج، يحتاج إلى سن معينة، يكون صاحبها قد بلغ درجة عالية من الحنكة والتدريب على هذا الفن الشاق، تدريباً يؤهله إلى أن يقدم لنا مسرحاً يمكن الإحتشاد له، ومفهوماً يكون في خدعة المجتمع الذي يعيش فيه، لأن الكاتب في هذه الحالة يكون قد ركز كل مجهوداته في خدمة هدف معين، يستريح مع رؤيته له نافذاً سياراً^(٢).

ويرى الارديس نيكول أن مؤلفي المسرحية العظام إذا تأملنا صفاتهم نجد (أن شيئاً واحداً يسترعى إنتباهنا رأساً، فهؤلاء المؤلفون بصورة عامة، قد أبانوا أنهم متأخروا البده، طويلاً النفس)^(٣).

إن محمد الرشود كتب في معظم الأنواع المسرحية، حتى التجريبية منها، وشارك في العديد من المهرجانات المسرحية^(٤) - لكنه وضع نصب عينيه، قضايا وواقع مجتمعه، من ناحية، مستخدماً العنصر الكوميدي من ناحية أخرى، فالعنصر الكوميدي في المسرح سمة ملتصقة بالإنسان والمسرح في شتى البقاع، وفي مختلف العصور، والكويت من البلاد التي عرفت المسرح حديثاً، وهي أيضاً من البلاد التي وظف مسرحها العنصر الكوميدي، لمناقشة القضايا الإجتماعية والسياسية، «بهدف

(١) يمكن الرجوع إلى البليوجرافيا المعلقة حول الكاتب.

(٢) د. أحمد سمير بيبرس، المسرح العربي في القرن التاسع عشر (القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس، ص ١٨). ١٩٨٥

(٣) المسرحية العالمية، ص ٥٥، مرجع سابق، ص ٣٣١.

(٤) شارك محمد الرشود بتصوّمه المسرحية في المهرجانات المسرحية، وحصل على عدد من الجوائز. ومن هذه المهرجانات: المهرجان المسرحي الأول لشباب دول مجلس التعاون (١٩٨٦)، والمهرجان المسرحي الثاني لشباب دول مجلس التعاون الخليجي (١٩٨٧) والمهرجان المحلي لمناسبة يوم المسرح (١٩٨٩).

يربط المسرح بالمجتمع المعاصر، من خلال النقد الذي يتجسد في المواقف والشخصيات، وبالتالي يصبح المسرح من أهم أدوات التغيير، والتطوير في فكر المجتمع وثقافته وسلوكه..

والعنصر الكوميدي في المسرح الكويتي يؤكد هذه الظاهرة بصورة واضحة ملموسة، وهذا العنصر يشكل الكم الأكبر في التأثير المباشر على المتلقي عنه من الجانب التراجيدي الذي أصبح أقل تأثيراً في عالم يعيش شبه مأساة، فهو خاصية من خصائص المسرح الكويتي التي لا يمكن تجاهلها،^(١) وكل بيئة تفرض مسرحها، تبعا لمقتضيات الجمهور وذوقه وميوله وإتجاهاته الفنية المختلفة، وهو ما نطلق عليه اصطلاحياً الدراما الإقليمية، وهي (القطع التمثيلية التي تنتجها منطقة جغرافية محددة عن ظروف حياتها، وفي زمن معين، وعادة ما تتسم تلك القطع بطابع خاص يميزها عن الإنتاج المسرحي لمنطقة أو إقليم آخر^(٢)).

والكاتب الكويتي عموماً يختار القضية الاجتماعية في مسرحه، ولم يكتف محمد الرشود بذلك، بل تجاوزها إلى القضايا الإنسانية، بل ونزل إلى مجالات الحياة اليومية، ليطرح قضايا الطبقة الدنيا، وإن بدت بعض شخوصه متمردة على الواقع.

لقد طرح الرشود العديد من القضايا والمشاكل الاجتماعية كما سنرى فيما يلي - مثل أثر الثروة على الأخلاق وسلوكيات الناس، وتعدد الزوجات، والزواج من أجنبيات، ومشاكل الخدم، وحقوق المرأة في الإختيار والانتخاب.. ومشاكل الشباب والإسكان والكره، ومواجهة القانون، هذا إلى جانب قضايا سياسية كقضية الغزو

(١) د. فوزية مكاي، الكوميديا في المسرح الكويتي (الكويت: شركة ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص ٥٣.

(٢) د. إبراهيم حمادة، معجم للمصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥) مصطلح رقم ٢١٦، ص ١١٤.

العراقي للكويت، والتبشير بالتحريروالإتحاد بين أبناء المجتمع هذا إلى جانب قضايا شمولية، وإنسانية عامة كصراع الخير والشر، والميراث والطمع والأناية، ونسبية الحقيقة، والبخل، والخيانة بين الأصدقاء، والإغتراب بأنواعه، كما سنبين فيما بعد، والطريف أن هذه التيمات وتلك الموضوعات، مشتركة بين المسرحيات الإجتماعية والمسرحيات الهزلية، والكوميديا السوداء، والميلودراما، ولا فرق بينهما إلا في طريقة معالجة محمد الرشود لها، وطريقة أداء الفنان الممثل متضامنا مع الرؤية الإخراجية للمخرج.

وبالرغم من أن بعض شخوص الرشود في مسرحه، متمردة، أو كاشفة، إلا أن هذا التمرد، وذاك الكشف «لا يصل إلى أقصى مدى، أي أنه ينتمي إلى نوع من المسألة، أو المهادنة، أو الرضا بنصف الحل، أو الإنتظار، أو إيقاف التنفيذ، أو ترك النهاية واتخاذ موقف للجمهور، إلا أنه لا يصل أبدا إلى إعلان حرب نهائية تجاه أي شيء، (فالإنتظار) هو إحدى خصائص النفسية الكويتية، والصبر والترقب حتى تأتي ظروف ملائمة للتغيير دون الدخول في ملاحظات الغالب فيها كالمغلوب، كلاهما خاسر»^(١).

وربما لم تحتف حركة مسرحية في الوطن العربي بالتغير الإجتماعي كما احتفت به المسرحية في مجتمع الخليج العربي، لأن المجتمعات العربية الأخرى، لم تواجه ظواهر الانقسام، والتوتر، والصراع، والقلق، وعدم التوازن، التي خلقها ظهور النفط، وانتقال غط الإنتاج في فترة وجيزة من الزمن، ولا نعني بظهور النفط مجرد (المادة الخام) وإنما نعني به محركا أساسيا لتطور النظام الإجتماعي، والسياسي، في ذلك المجتمع^(٢)، حيث الانقسام بين القديم والجديد، والصراع بين التقليدي والحديث،

(١) د. فوزية مكاي، المرأة في المسرح الكويتي (الكويت، ذات السلاسل ١٤١٣هـ) ص ٢٣٤.

(٢) د. إبراهيم عبد الله غلوم، المسرح، والتغير الإجتماعي، في الخليج العربي (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٥، سبتمبر ١٩٨٦) ص ٦.

وصعود طبقات إجتماعية إلى السلطة، رغم جذورها الإجتماعية الرثة، وتلاشي الماضي رغم قرب عهده، وسيطرة الخدمات الإستهلاكية، رغم لا عقلانياتها.. والصراع بين الأجيال، وسقوط النظام القديم على مرأى من صعود النظام الجديد للحياة الإجتماعية ونحو ذلك من مشكلات التغير البنائي في مجتمع الخليج العربي^(١)، إذ (يعد التوظيف الواعي للمسرح بهدف التغير الإجتماعي أحد الملامح البارزة الهامة للمسرح في القرن العشرين)^(٢).

ويرى إسماعيل فهد إسماعيل، أن المسرح في الكويت، قد طرح القضايا العائلية، لا القضايا المعاصرة^(٣)، أما الدكتور محمد حسن عبدالله، فيرى أن النقد الإجتماعي (والسخرية من العيوب)^(٤) والمفارقات ترضي حاسة الرغبة في الإصلاح أو التقدم، ولكن الحاسة الجمالية، والوعي الحضاري والإنسان العام سيظل محروماً من الإرواء والإغناء^(٥). لكن الدكتور علي الراعي يرى أن كوميديا المثقفين تطرح قوة الفن وقوة الفكر، لكنها لم تقو صلتها بكوميديا الشعب (فالأزمة التي تجد كوميديا المثقفين فيها نفسها الآن، راجعة في أساسها إلى ضعف صلتها بكوميديا الشعب، ولا أمل أمام كوميديا المثقفين في مزيد من الحياة والانتشار، إلا إذ تعلمت من الكوميديا الشعبية كيف تضحك المتفرج، حتى تتحرك أجهزته المادية جميعاً إلى جوار ما أنجزته كوميديا المثقفين من تحريك وتنشيط لأجهزة الفكر عند عملائها

(١) المرجع السابق، ص ٧.

(٢) جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة (القاهرة: مطبوعات مهرجان التجريبي، ١٩٩٣) ص ٢٢٢.

(٣) مجلة اليقظة في ٢٨ / ٩ / ١٩٧٠، وأورد هذا الرأي د. محمد حسن عبدالله، كتابه الحركة المسرحية في الكويت، مرجع سابق، ص ٢١٥.

(٤) حول مفهوم السخرية في الملهاة، يمكن الرجوع إلى أريك بنتلي، المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ١٩٢.

(٥) الحركة المسرحية في الكويت مرجع سابق، ص ٢٨١.

المجلودي العدد^(١).

ولقد نجح محمد الرشود في الجمع بين كوميديا المثقفين وكوميديا الشعب، إذ جمع بين توظيف الأغاني الشعبية، والأمثال الشعبية، والحكم وأشكال الفرجة الشعبية، وخيال الظل، إلى جانب الكوميديا السوداء والميلودراما، والدراما الاجتماعية حيث ناقش قضايا حياتية واجتماعية وإنسانية في آن واحد.

وإذا كان المسرح الكويتي، قد اختار واحداً من طريقين في معالجة القضايا الاجتماعية: الأول هو الأسلوب الكوميدي الذي يلمس هذه القضايا لمساً خفيفاً، ويبالغ في إبراز سلبياتها ساخراً من بعض مظاهرها. والثاني: هو الأسلوب الذي اصطلح على تسميته باسم (المسرحية الاجتماعية) التي تهتم بتصوير الظواهر الاجتماعية، أو تحليلها، خلال فترات التغير الاجتماعي^(٢) والواقع، لقد استطاع الكاتب محمد الرشود أن يجمع بين أسلوب الكوميديا من ناحية والمسرحية الاجتماعية من ناحية أخرى راصداً مظاهر (التغير) الاجتماعي من ناحية، ومحرضاً على (التغيير) وتجاوز السلبيات من ناحية أخرى، أي أنه جمع بين (التغير والتغيير) في كوميدياته الاجتماعية الانتقادية.

ولكن الرشود يدرك، أن هناك خيطاً رفيعاً بين الإسفاف والإضحاك، هو نفس الخيط الموجود بين الكرم والتبذير، ومهما كبرنا، وعلا شأننا سنبقى نتعامل مع الفن من منطلق الهواية، ومن واقع العشق الذي نكنه للمسرح^(٣)، لأن مؤلف الكوميديا (يجب أن يكون بعيداً عن التحيز والتعصب وعن التهكم اللاذع المفرض،

(١) د. علي الراعي، مسرح الشعب (القاهرة: دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣) ص ٣٥٩.

(٢) وليد أبو بكر، القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي (الكويت: كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، ١٩٨٥) ص ١٠٩.

(٣) محمد الرشود، حوار بجريدة الرأي العام بتاريخ ٢٨/٣/١٩٨٩.

وينبغي أن يكون مقدراً للمسئولية كل التقدير^(١).

فالكاتب الكوميدي، يجب أن يضع عمله في صورة أو (فورمة) تجعل من الصعب تماماً على القارئ أن يفسدها بالقراءة، وقد يأمل الكاتب المسرحي في مساعدة الممثلين له، وربما يسعده الحظ، لو استطاعوا أن يصححوا له مواطن الضعف في فنه، ولكن ليس من الحكمة الاعتماد على ذلك، كما أن من الحكمة تجنب تلك المخاطرة التي تجعلهم يفسدون فنه أكثر مما يصلحونه^(٢)، ثم يجب ألا ننسى أن الكاتب لا يكون قد قام بالهمة المطلوبة منه إذا كان الجمهور لا يضحك إلا من الممثلين، ولا يضحك من التمثيلية^(٣).

والرشود إلى جانب أنه يعرف تمثليه، فهو يعرف جمهوره تمام المعرفة، ويعرف أن جمهوره لا يستجيب في معظم الأحوال لأداء الممثل - لحدائته عهده بالمسرح - بقدر ما يستجيب للشخصية الدرامية والموقف الدرامي، والقضية التي يسخر منها أو يناقشها العرض المسرحي بما في ذلك من مفارقات درامية، تبعث على الإستجابة والمتابعة.

فالمسرح مبنى مخصص لجمهور من النظارة، وما من شك في أن أحد العوامل الرئيسية الحاسمة في الفن المسرحي، هو أن المسرحية لا تكتب أصلاً للقراءة، وإنما للإخراج المسرحي أمام جمع من المشاهدين.

ثم إن المؤلف المسرحي ينبغي دائماً أن يكيف أفكاره مع المسرح في عهده، ويتبع ذلك أنه ينبغي أن يجد في كتابة أعماله بطريقة تمكنه، لا من أن يجذب أي

(١) المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٢٦٥.

(٢) اللهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق ص ٧٨.

(٣) روجر م. بسفيلك (الإن)، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٧٨ ص ٢٥٣).

جمهور من المشاهدين، بل بطريقة تمكنه من أن يتجه إلى الجمهور الوحيد الذي يعرفه، جمهور المشاهدين في عهده، لخلق ما يطلق عليه (العادة المسرحية) .. وهكذا فهو يعتمد إلى حد كبير على طراز الجمهور المتردد على المسرح إبان السنين التي يكتب فيها، وهذه مسألة ذات أهمية كبيرة فنظرة تاريخية عامة على المسرح تشير بجلاء إلى شيء واحد، وهو أن المسرح يبلغ أعظم قوته حين يكون النظارة فيه قطاعاً مستعرضاً للمجتمع كله. (١).

ومحمد الرشود كاتب مرتبط بجمهوره، وقضايا مجتمعه التي تعني ذلك الجمهور، وهو يعطي جمهوره إحساساً بالواقع من ناحية، وإحساساً بالتسامي على الواقع من ناحية أخرى، ولعل هذا أحد الأسباب التي أدت إلى نجاحه الجماهيري ككاتب للكوميديا الاجتماعية الانتقادية، حيث يلجأ إلى التصريح أحياناً، والتلميح ببواطن الداء، أحياناً أخرى.

إنه ككاتب، لم يبتدع عالمه الدرامي، وإنما رآه من حوله ونستطيع أن نتبين في مسرحياته - والتي سيأتي التطبيق عليها فيما بعد - إلى أي حد سارت على نمط العالم الصغير الحقيقي الذي يعيش فيه.

ومطالب الجمهور ليست مجابة على طول الخط، فنحن نعلم أن الجمهور يطلب دائماً الفكاهة كوسيلة للترفيه المؤقت عن متاعب الحياة اليومية.. ولكنها تنتهي بانتهاء أثرها الذي يكمن في الإضحاك فقط، والفنان الذي يرضخ لمزاج الجمهور يتحول إلى تاجر ويقدم السلعة الرائجة بصرف النظر عن قيمتها الذاتية.. وإذا صرف الجمهور النظر عن هذه السلعة، هرع الفنان إلى استعمال السلعة الجديدة التي يحس بأن الجمهور سيقبل عليها، ويستمر الفنان يدور في هذه الحلقة المفرغة.. وتتقدم به الأيام وتتحسر خصوصيته التي يبدها في تلبية طلبات الجمهور الذي

(١) المسرحية العالية، ج٥، مرجع سابق، ص ٣٤٤.

سينصرف عنه بمجرد شعوره أن هذا الكاتب قد قدم كل ما عنده من سلع استهلكت بمرور الأيام.. وستتجه إلى آخر يستطيع إشباع رغباته بطريقة أفضل.. وهذا ما يحدث بالفعل في مجال الهزليات والمسرحيات الفكاهية الهابطة درامياً، والتي تعتمد على القفشات الرخيصة، والحركات المصطنعة والالزمات الكلامية المبتذلة واللعب بالألفاظ ونطقها بطريقة ملتوية لاستجداء ضحك الجماهير وإقبالها على شباك التذاكر.. وتتحول العملية إلى تجارة صريحة تحت قناع زائف من الفن. ونلاحظ أن الفكاهة والجنس من العلامات المميزة للإنتاج بالفن^(١)، وقد سما محمد الرشود في مسرحه عن كل هذا، لعدة أسباب أولها: أنه ليس في حاجة إلى نفاق الجماهير، في مسرحه، إذ يعرض قضايا جادة تعني المشاهد بالدرجة الأولى وثانيها: - أن المجتمع الكويتي محافظ بطبعه، وثالثها: أن الكاتب إنما يلجأ إلى كوميديا الموقف في معظم مسرحياته، والتي تعتمد على ثيمة التناقض، ورابعها: أنه يطرح في كل مسرحية قضية أساسية، وخامسها: أنه كاتب يطرح أفكاراً جريئة في عمومها^(٢)، «وتبقى أفكار وكتابات محمد الرشود هادفة، وموضوعية، وجريئة في نفس الوقت.. فها هو المسرح الذي يقف على خط التماس بين العروض المهرجانية الأكاديمية من جانب، والعروض الهزيلة الهابطة الفاشلة من جانب آخر^(٣).. فهو كاتب يعرف طبيعة جمهوره، وفلسفة التعامل معه، فقدم الموقف الساخر والنكتة والإستعراض والموسيقى^(٤).

(١) مسرح التحولات الاجتماعية، مرجع سابق، ص ١٣٤، ١٣٥.

(٢) يمكن الرجوع إلى كتابات النقاد بصحف: السياسة، بتاريخ ١٤ / ١ / ١٩٨٨، ٢٤ / ١ / ١٩٨٨، ١٢ / ١٢ / ١٩٩٣، القبس، بتاريخ ٢٣ / ٩ / ١٩٨٩، الوطن بتاريخ ٢٤ / ١٢ / ١٩٨٧، الرأي العام بتاريخ ٢١ / ١٢ / ١٩٨٧.

(٣) صالح حسين، انتخبوا أم علي، جريدة السياسة، العدد ٩٠٠٤، بتاريخ ١٢ / ١٢ / ١٩٩٣.

(٤) أنظر: القبس، لولاكي، بتاريخ ٢٣ / ٩ / ١٩٨٩.

وهاهو الريحاني، كصاحب فرقة مسرحية، تغلب عليه الاتجاه للكسب السريع السهل، فنزل إلى مستوى الجمهور، ولم يحاول أن يرتفع بالجمهور إلى مستوى العمل المسرحي الحقيقي^(١). وإن كان هذا لا ينطبق على كل أعمال الريحاني.

إن الجماهير تريد أن ترى وأقعها على منصة المسرح، ترى أمجادها وعثراتها.. أفراحها ومأسيتها.. تريد أن تتعاطف مع مشكلاتها فتأسى لها، أو تضحك وتسخر منها.. ومن خلال ألمها وضحكها تبصر طريقها وتكتشف قيمتها.

والملمهة هي أكثر صنوف الأدب جميعاً استهواء للناس، ذلك أن البديهة الحاضرة والفكاهة، تستطيعان أن تصلا بين أعماق أغوار الأفكار والعواطف المتضادة، وأن تخلقا - ولو إلى حين - وثاماً شاملاً بين أناس تباينت مشاربهم، إنها توحدهم وتجمع شملهم^(٢)، وقد أدرك محمد الرشود ذلك.

فمنذ ظهور النفط وحتى الآن ظهرت قيم فكرية واجتماعية وأخلاقية جديدة، كما ظهرت فئات من المستغلين والانتهازين حاولت أن تركب الموجة لصالحها، واصطُرعت قيم وأخلاقيات الماضي، بقيم وأخلاقيات الحاضر، في تناقضات، تفاعلت في علاقات المجتمع، إبتداء من علاقات الأفراد، وحتى العلاقات الأسرية. وأبرز ديناميات التغير، نجدها في تلك الطبقة الاجتماعية التي أطلقنا عليها «البرجوازية المعارضة» ذلك أن هذه الطبقة وجدت في المسرح مضموناً حيويّاً للإشباع معارضتها للأخلاق والعادات والقوانين والنظم، التي أفرزتها التغيرات الجديدة، كما وجدت فيه مضموناً لتفريغ همومها الذاتية، النابعة من صدامها مع التغير^(٣).

(١) سعد الدين وهبة ، الريحاني ماله وما عليه ، مجلة المسرح ، المبد ٦٢ ، ١٩٦٩ ، ص ٤٥ .

(٢) الملمهة في المسرحية والقصة ، ومرجع سابق ص ١ .

(٣) المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ، مرجع سابق ، ص ١٦ .

فالمسرح الكوميدي في الكويت اتخذ من القضايا المعاصرة، مادة أقام من خلالها أحداثه، ومواقفه وتناقضاته وشخصياته وتيمات ومفارقاته، ورغم أن المسرحية الكوميديّة التي يكتبها محمد الرشود تحوي على العديد من الإتهامات الكوميديّة، إلا أن مضمونها الذي حملته يتسم بمسحة من الأسى، هي أقرب إلى الكوميديا السوداء.. التي تثير الضحك، لكنه ضحك كالبكاء.

وكما أدى الوعي الديمقراطي وجو الحرية، إلى ازدهار المسرح في اليونان القديمة.. ينتهي بنا المطاف في هذه المقولة، إلى أن الوعي الديمقراطي وجو الحرية، عاملان ساعدا على إتاحة الفرصة لكاتب الملهة، كي يطرح ويناقش مختلف القضايا.

فبين يديه محورت مأساة الحياة العائلية كما محورت كوميديا الحياة العائلية .. إلى نقد للحياة العصرية في جرأة سافرة وفي غير هواة - فكان إن وجد التناقض الكوميدي الذي كان تقابلا بين الحقيقة والمظهر وبين الإدعاء والفعل .. وبين المثل العليا والحقائق .

إيريك بنتلي

الفصل الثاني

دراهما الأسرة

إشكاليات الزواج:

منذ أن خلق أديسون، لونا من الملهاة العائلية لم تكن معروفة من قبل، وجد كتاب الكوميديا في الحياة المنزلية صورة واضحة من هذا العالم الأصغر، إذ إزدهرت الملهاة العائلية منذ القرن الثامن عشر^(١) وتركزت الحياة الاجتماعية في المنزل، وقد برع في هذا اللون الكاتب الإنجليزي جولد سميث.

ومنذ أن دخلت الدراما بين جدران الأسرة - في منطقة الخليج، لم تخرج منها، أو خرجت الأسرة على المسرح ثم لم تغادره، لقد أصبحت الأسرة بتقاليدها، ونظمها وهيكلها النموذجي هي الدراما ليست بإعتبارها مسرحاً لعملية صراع جارية ودائمة، وإنما لكونها غودج التركيب «السوسيودرامي» في العمل المسرحي، فالأسرة المتغيرة هي النموذج الاجتماعي الشامل للمجتمع المتغير، وهي النموذج الفني الخاص للدراما المحلية^(٢)، فالتغير في الأسرة غودج مصغر للتغير في المجتمع، مادامت هذه الأسرة تكون الوحلة الرئيسية في البناء الاجتماعي، وقد ظهرت بنية جديدة للأسرة في الكويت ويطلق على هذه الأسرة في البحث الاجتماعي (الأسرة الزوجية) أو (الأسرة النوواة) التي تعبر عن أقرب المضامين إلى المثالية الفردية في تغير البنية الاجتماعية للأسرة^(٣).

(والأسرة النوواة) هي البنية الحديثة لتركيبية الأسرة التي تقوم على دعم الإدارة الفردية، بحصر تركيبتها المصغرة في الزوجين وأبنائهما^(٤). ولا تكاد أن تخلو مسرحية من مسرحيات محمد الرشود، من أسرة نوواة،

(١) الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٧٥، ٧٦.

وانظر: دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية (القاهرة: وزارة الأوقاف والإرشاد ١٩٦١) ص ١٦٢، د. عمر الدموقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ١٩٧٠)، ص ٣٦٤.

(٢) المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، مرجع سابق، ص ١١٧، ٧٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١١٨، ٢١٩.

(٤) المسرح والتغير الاجتماعي مرجع سابق، ص ٢١٩.

كنموذج للطبقة الوسطى الصغيرة، يطرح قضاياها ومشاكلها وأحلامها وتطلعاتها وتناقضاتها، إذ يكاد الرشود الا يخرج في مسرحه عن نطاق تلك الاسرة الصغيرة من حيث العدد، والتي تشكل على المستوى الطبقي نموذجاً للطبقة الوسطى الصغيرة أيضاً، «إن كتاب الكوميديا الجديدة، الاجتماعية الانتقادية رغم عطفهم البالغ على القضايا الاجتماعية، بما فيها قضايا الشعب عامة، إنما هم في جوهرهم يمثلون الطبقة الوسطى الصغيرة، واهتماماتهم وموضوعاتهم ومواقفهم الفكرية، وتدريبهم الفني كله نابع من وجهة نظر الطبقة الوسطى الصغيرة»^(١) ولاشك في أن التجسيد المسرحي لأفراد الأسرة الصغيرة، بما يواجههم من مشاكل ومفارقات وإحباطات، يحتم على كاتب الكوميديا الاجتماعية الانتقادية، أن يكون في مواجهة كاملة مع حركة المجتمع... والمجتمع في الحقيقة فكرة، لا مجموعة من الناس، إنه مجموعة من العادات والتقاليد والآراء تتعاون معا، وقد يطلق على مجموعة صغيرة من الناس يعيشون في مساحة محدودة، وقد يشمل الإنسانية جمعاء^(٢).

ولأول مرة على المسرح، وفي عام ١٩٦٠، كتب صقر الرشود أول أعماله المسرحية، وهي مسرحية (تقاليد) مظهراً فيها الأسرة الكويتية على المسرح، جاعلاً منها نموذجاً للأسرة في مجتمع الخليج العربي، بصورة عامة، وقد توالى ظهور الأسرة المتغيرة على المسرح بعد ذلك، واستمد نموذجها الدرامي في الكثير من الأعمال المسرحية^(٣).

في مسرح الكاتب محمد الرشود، لم تظهر الأسرة النواتية، الصغيرة في الأعمال الثلاثة الأولى (يا معيريس، رجل مع وقف التنفيذ، مصارعة حرة) - بشكل

(١) د، علي الرامي، مسرح الشعب، (القاهرة: دار الشرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٣، ط١)، ص ٣٥٨

(٢) يمكن الرجوع إلى: الملهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق، ص ٧٢، والمسرحية نشأتها وتطورها مرجع سابق، ص ٣٦٢.

(٣) المسرح والتغير الاجتماعي، مرجع سابق، ص ١٢٦.

واضح، وإن بدا أن الكاتب مهتم بقضايا الشباب، من يسعون لتكوين أسرة، ويواجهون عدداً من المشاكل والقضايا والإحباطات، فلنناقش الآن قضايا الشباب كما أوردتها الكاتب في مسرحية (يا معيريس)، يعلن فهد الباحث عن زوجة أن ديرتنا لا تحترم إلا المتزوج، فالعزب لا مكان له في مجتمع محافظ.

فهد : تعرف إن ديرتنا ما يستأنس فيها إلا للمتزوج أما العزاب مثلي ماكل تبين
يبا مجتمعنا هذا مجتمع متزوجين، أما العزاب فهم على الهامش مهملين..
تصور والدتي تحترم أخوي الصغير أكثر مني لأنه متزوج..
سعد : (بتهمك) أنت شخص مشكوك فيه.

فهد : للأسف جذبه نظرتها، وموبس أهلي، هذه نظرة كل الناس،
ماكو ثقة.. حتى ربي المتزوجين إذا بفوا يسهرون ما يفكرون يعزموني^(١).

ويعيش فهد حالة حادة من الإغتراب الاجتماعي، فهو رغم أنه يعيش في وسط أهله وريعه ومجتمعه، إلا أنه يحس أنه أغرب الغرباء، فهو كأعزب لا مكان له في المجتمع ويحاول فهد، أن يتجاوز إغترابه الاجتماعي بالزواج، لكنه يواجه مجموعة من العقبات، والمشاكل، معظمها مشاكل اقتصادية من ناحية، ومشاكل تنتمي لعاداته هو ومبادئه، إنه يرغب في الزواج عن طريق الحب.

فهد : أنا كنت مصمم إن ما أتزوج إلا عن حب، لكن حسيت إنني محاصر..
محاصر من كل الجوانب قاومت ورفضت إنني أتزوج بدون مبرر لكن
الحصار زاد، ولقيت نفسي تعب^(٢)

إن شخصية، فهد في مسرحية الرشود تتشابه مع شخصية عبداللطيف في مسرحية (الجوع) لعبد العزيز السريع، فعبداللطيف، كفهد، ينشد الزواج، ولكن من خلال الحب الذي يقرب وجهتي النظر بين إثنين سيرتبطان.

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ١٢، ١١.

(٢) يا معيريس، مرجع سابق، ص ١٤.

فهد: يا عمه ما يصير أتزوج وحلة بدون ما أعرفها عدل وأفهمها .. هذا زواج.. لازم الواحد يدقق ويتأنى.. الحين بتزوج بس مو على طريقتك..
إغا على طريقتي (١).

إن فهد تواجهه مشكلة إختيار الزوجة، فالطريقة التي تصر عليها الأم، طريقة بدائية وغير أنسانية، فلا بد من المعرفة، والتفاهم قبل الزواج.. لكن ماذا تملك الأم غير ذلك، فالاختلاط ممنوع حتى بين الأخوة والاختوات في صالة التزلج فالمجتمع يتحفظ على مسألة الاختلاط، وخير دليل تسوقه المسرحية موقف الرجل مع حاجز التذاكر بالمسرح الذي يعلن أنه لا توجد أماكن للعائلات.

الرجل : (باندهاش) عجيب يعني خلط الرجل يقعد بم المره والبنت بم الصبي.. انتو ما تستحون على وجهكم (٢).

والكاتب محمد الرشود يطرح النقيضين، لتبيان وجهي العملة في بلد واحد، إذ يطرح الموقف في صالة التزلج، ويطرح نقيضه في صالة المسرح.

نعود إلى فهد الذي يلجأ الى صديقه سعد وزوجته فاطمة لترشيح زوجة، ويلتقي بمنار في بيت سعد، كأنه صدفة، ويصدم فهد إذ يعلم أن منار إذا أحببت أن تتزوج «أبي زوجي يوفر لي بيت.. بيت يكون خاص لي ماحد يشاركني فيه» (٣)، أنها تبغي الإستقلال المادي، إنها من طبقة أرقى إقتصادياً من طبقة فهد، إذ (تشتري النfenof بأرعمية دينار) وإمكانيات فهد لم ولن تسمح بكل ذلك. ويبدو ان ليلي في مسرحية (غلط يا ناس)، ١٩٦٥، والتي كتبها الضويحي أكثر وعيا من منار، والتي طرحت درامياً بعدها بحوالي عشرين عاما، إذ أن ليلي لا تمنع، بل تحبذ الزواج من فقير لكنه مثقف، فهل يا ترى بعد عشرين عاما من التطور، مازال يوجد بيننا مثل نموذج منار.

ليلى : .. أنا مستعدة أخذ فقير مسكين ويكون مثقف ويفهمني.

(١) للمرجع السابق، ص١٦.

(٢) المرجع السابق، ص٥.

(٣) المرجع السابق، ص٣٧.

وربما يرجع سبب ذلك في رأيي، أن الصويحي منذ عشرين عاماً، كان يبشر بحلم، ويأمل، أما محمد الرشود فيقرر واقعاً، وإن كان مرأً على الشباب. إن فهد يعيش أيضاً حالة من الإغتراب الاقتصادي فلقد رفضته منار لأسباب خارجة عن إرادته.

ويحاول فهد مرة أخرى، عن طريق صديقه سعد أيضاً وزوجته، فيلتقي مع مي في رحلة مدبرة، لكن مي ترفضه لأسباب أخرى.

مي : مو إجتماعي وحياته تمشي بروتين عمل .. انتي تعرفيني إجتماعية وأحب التغيير، كل يوم عندي مختلف، عن الثاني، أحب أطلع .. أروح النادي أروح السينما .. أشوف الناس .. فهد زوج مثالي أيام أمني وأملك .. فهد ما يختلف عن أبهاتنا .. صورة قديمة للزوج ما ترضيني ولا تعجبني^(١).

ومن الحقائق الغريبة أنه كلما زاد رقي المجتمع، كانت أخلاقه أبسط وحرية الفرد ومسؤوليته أكثر، خير أن هناك حداً معيناً إذا تجاوزته السماحة أدت إلى التدهور والفوضى، وبالتالي إلى الهمجية^(٢).

إن فهد في رأيي لا يساير التقدم ولا التطور مازال يعيش في الماضي، صورة قديمة للزوج الكويتي، ما قبل النفط، لكن الحياة تطورت.

إنه يبحث عن زوجة .. بالطريقة الحديثة، لكن يبدو أن القديم - في مسألة اختيار الزوجة - هو الإصح من وجهة نظر الأم، إذ تنوي أن تخطب له بديرة بنت أم مبارك، ورغم أن بديرة ليست بها كل المواصفات، إلا أن أهلها يرفضونه، بحجة أنها مازالت صغيرة، فيبدو أن فهد قد رضي بالهم، والهم لم يرض عليه، ويعلق قائلاً:

فهد: اصبر ليمتي؟ أنا ماكو طريقة إلا وجربتها .. بس الرضع عندنا غلط^(٣).

كما يواجه الشباب مشكلة عدم الثقة فيهم، وعدم قدرتهم على تحمل مسئولية الزواج، رغم أن أصحاب هذه النظرة، قد تزوجوا من قبل في سن أصغر

(١) يا معيريس، مرجع سابق، ص ٦١.

(٢) اللهاة في المسرحية والقصة، مرجع سابق ص ١٤٩.

(٣) يا معيريس مرجع سابق، ص ٦٩.

وإمكانيات أقل بكثير، ففي مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) يرفض الخال زواج خالد من إبنته.

خالد : مو مشكلة يا خالي.. أتزوجها وتكمل دراستها بعد الزواج .

الخال : وانت اشحقه مستعجل، إنت للحين صغير على الزواج.

خالد : (باستغراب) أنا صغير.. شلون صغير وأنا عمري عشرين سنة.. توك يا خال تقول إنك تزوجت وعمرك ثلاثين سنة.. وقاعد تقول إني رجال وكبير ولازم أتحمل المسؤولية وإلا نسيت كلامك.

الخال : بس أنا ما قلت تزوج.. الزواج يا خالد صعب وانت ما تقدر عليه وعلى مسئولياته.

خالد : وشلون تحملت إنت مسئوليات وانت أصغر مني وظروفكم أسوأ من ظروفنا(المسرحية ص١٣). وتقريبا نفس الموقف قد حدث في مسرحية (الكرة ملوذة)، حيث تتم المواجهة بين أحمد لاعب الكرة المشهوره والأب والد نورية، حيث يبرر الأب، بعض مبررات الخال في المسرحية السابقة.

الأب : لا ماني موافق.. أنت بعلك صغير وما كونت نفسك، قول في الدرجة السابعة شلون بتعيش بنتي.. على الأقساط وإلا السلف.. يا يبا الزواج مولعية بهال.. مو طمباخية.. الزواج مسئولية والواحد ما يجدم إلا لما يكون قلها. (مسرحية الكرة ملوذة ص ١٩)

ورغم أن نورية هددت أباها بأنها ستذبح نفسها.. بحيلة.. إذ أصبرت على زواجها من أحمد وإلا انتحرت (أذبح نفسي وأخلص من هالدينا).. (أنا بحبه وما أقدر أعيش ببلونه..الخ) إلا أنها نجحت أخيراً في الارتباط بحبيبها لاعب الكرة، فمع انتشار وسائل الإعلام والمدنية الحديثة، أصبح معظم الشباب متمرداً يطالب بالاختيار.

أما سلوى ابنة خال خالد في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، فقد تأخرت في اتخاذ أي موقف إلا في نهاية المسرحية، ولعلها أنقذت خالد من مستشفى

الأمراض العقلية كإحدى قريباته وربما لم تتزوجه، أو لم يكن لها رأي بالمرّة، فلم تشر المسرحية إلى زواجهما من قريب أو من بعيد.

وليست مشكلة الزواج والمهور، وحفلات الزواج المكلفة والتأثيث، والبيت الخاص.. الخ.. هي المشكلة الوحيدة التي يعاني منها بعض الشباب، فرغم أن التقاليد الاجتماعية قد أكسبت المراهق شكلاً من الإستقلال الفكري، - حديثاً - خصوصاً بعد أن ظهرت عائدات النفط، وتعددت المدن وعرف الأبناء، الإغتراب طلباً للعلم أو السياحة أو التجارة.. وما تبع ذلك من ظهور الأسرة الحديثة، فما لبث المراهق الشاب، أن اكتسب شكلاً من الإستقلال الفكري والنفسي، فترتباً على حقوق مادية مكتسبة أيضاً، وهكذا يمكن القول أن صورة المراهق، ووضعه في المرحلة الراهنة قد اختلف كثيراً^(١).

إلا أن خالد في مسرحية، (رجل مع وقف التنفيذ) في نظر أمه طفلاً، ولعل المبالغة في الخوف والقلق والصراخ والنحيب في المشهد الأول من المسرحية ليبرهن على ذلك.

الأم: مهما كبرت وطالت شواربك راح اتدخل بشئونك لأنني أمك^(٢).

فالأم، رغم أن خالد يعمل، تمارس الأم وصايتها الدائمة على أفكاره وأحاسيسه، وسلوكه، ومن هنا يحدث التناقض في رسم شخصية الأم في كويت منتصف الثمانينات، فمن المعروف أن التقاليد الاجتماعية والأعراف الموروثة تميل إلى معاملة المراهق على أنه قاصر، أو ليس محل ثقة، ولا يصح الوثوق به، ونعرف أيضاً أن تكوين الأسرة العربية وبخاصة في ظل التركيب القبلي والبدوي للمجتمع بصفة عامة، لا يستقل المراهق بنفسه ولا بتصرفاته^(٣)، وهذا أمر مرتبط بالعلاقات الاقتصادية ونظام توزيع العمل والسلطة في بناء الأسرة.

لكن محمد الرشود، يعود فيرد الاعتبار للشباب في مسرحية (أزمة وتعدي)، متجاوزاً، النظرة السابقة في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ).

(١) د. فوزية مكاوي المرأة في المسرح الكويتي (الكويت: ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص ٣٧.

(٢) مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) مرجع سابق، ص ٦.

(٣) المرأة في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ٣٧.

أبو جاسم : صبح إنكم ييضتوا الوجه.. والله يا ولدي

إحنا ظلمناكم.. كنا نقول إنه شبابنا

مستهترين وما يقدرّون المسئولية..

بس.. لما حجب حجايحها أثبتوا إنكم قد المسئولية ورجال من ظهر رجال^(١).

والواقع أن أزمة احتلال الكويت، قد جعلت الشباب الكويتي يقدر المسئولية فبعضهم من خريجي الجامعات، عمل حفاراً للقبور، وخبازاً.. الخ..

لقد أعاد الرشود للشباب اعتبارهم في مسرحية (أزمة وتعدي)، ليس هذا فقط بل أصبح مسرحه يتبنى قضاياهم وينادي بحلها، في مسرحية (ألتخبوا أم علي).

أمين السر : فيه شكوى من الشباب الكويتي اللي بيشتغلون في شركات النفط.. يقولون إنهم مو ما خدين فرصتهم وإن المسئولين ما يشقون فيهم ولا يعتمدون عليهم^(٢)

وبالرغم من أن قضايا ومشاكل الشباب كثيرة، ومنتشرة في ثنايا مسرح محمد الرشود، وقد تداخلت في قضايا الأسرة، بحيث يصعب الفصل بينهما، فالقضية واحدة والشباب جزء من الأسرة.

والأسرة النواتية الصغيرة في مسرح الرشود تنتمي إقتصاديا - للأسر الفقيرة، للأسر المكافحة، فكل أسرة من الأسر في مسرح الرشود إلا وبها خادمة مثلاً، رغم أن المهن التي يمتنعها، أرباب الأسر، يمكن النظر إليها على أنها مهن بسيطة، (والله مادام اتوا فقارة شحقة بتجيون عيال)^(٣).

(١) محمد الرشود، مسرحية (أزمة وتعدي) القاهرة، ١٩٩١، ص ٣٧.

(٢) محمد الرشود، مسرحية (ألتخبوا أم علي)، نسخة مكتوبة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٩٣، ص ٥٧.

(٣) محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٩، ص ٢.

ففي مسرحية (يا معيريس) رغم عدم وضوح الأسرة الصغيرة فيها - باستثناء أسرة سعد وفاطمة، وأسرة عبدالله وزوجته وأمه وأخيه، يعمل سعد موظفا كذلك عبدالله، وفي مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) - يعمل خالد موظفا صغيرا ويعيش مع والدته، رغم معاناته ومشاكله، كذلك عبدالله في مسرحية (مصارعة حرة) حيث لا يشكل أسرة على الإطلاق، ويعيش وحيدا، إلا أنه يعمل موظفا.

في مسرحية (أرض وقرض)، وهي أول الأعمال الكوميديّة الجماهيرية الكبيرة، تتضح فيها شكل الأسرة النواتية الصغيرة، حيث يعيش صالح الكاشي مراقب عام للمقابر، مع زوجته قسيمة وابنته لبنى، وفي مسرحية (الكرة مدورة) وتعرض لجانب هام من قضايا الشباب الرياضي نجد أن ملامح الأسرة، لم تتضح فيها بعد - إذ يعيش أحمد لاعب الكرة المشهور والذي يعمل موظفا صغيراً، مع زوجته الغيرة نورية، وإن كانت المسرحية تشير إلى كثير من المواقف حدثت في بيت نورية وفي وسط أسرتها المكونة من أبيها وأُمها وشقيقتها.. لقد أراد الرشود أن يخرج بالمسرحية عن نطاق الأسرة والمنزل، إلى فضاء الملعب ليناقش العديد من القضايا والسلبيات سيأتي حينها فيما بعد - ثم يعود في عمل تجريبي لتوظيف - المثل الشعبي (ميلودرامي من حيث البناء) إلى أسرة مشاري في مسرحية (إذا طاح الجمل)^(١)، فالأسرة مكونة من مشاري وزوجته غنيمه وبنتيهما، كما أن مشاري يعمل رئيساً لأحد الأقسام، في وظيفة حكومية. أما الأسرة في مسرحية (لولاكي) فمكونة من خمسة أفراد، الأولاد الثلاثة، إضافة إلى الزوجة والزوج، أبو خالد سائق عربية الإسعاف، أما الأسرة في (لولاكي 2) فهي مكونة من الأبناء: فهد - فايز - فوزية - فتوح إلى جانب الأم والأب (البنشرجي) والمشغول دوماً خارج البيت.

في مسرحية (انتخبوا أم علي) تتكون الأسرة من أبو علي - موظف - وأم

(١) إن فكرة للمسرحية معتمدة على توظيف المثل الشعبي، حول فكرة طرحت من قبل في أعمال كوميدية شبيهة، طرحها الكاتب الإنجليزي بن جونسون في مسرحية (الوصية - أو التركة) حيث تظهر خلالها البطل بالموت ليعرف إضطرابات زوجته، والواقع فإن فكرة وبناء وشخص الرشود تبقى خاصة به من حيث الكتابة المسرحية، إذ أن للمسرحية كويتية الدم والروح في مضمونها، وشخصها هذا إلى جانب الفروق الكثيرة بين بناء ومضمون مسرحية بن جونسون، وإذا طاح الجمل للرشود.

على بائعة جواتي ثم عضوة بمجلس الأمة، والأبناء علي وجمال وتبقى. الأسرة في مسرحية (أزمة وتعدي)، فهي الأسرة الكويتية كلها.

وعليه يمكن القول إن الكاتب محمد الرشود، قد اهتم بطرح نماذج للأسرة النووية الصغيرة، في الأعمال الجماعية التي يناقش فيها قضايا ومشاكل إجتماعية، مثل (أرض وقرض - الكرة مدورة - لولاكي - لولاكي ٢ - انتخبوا أم علي) ثم طرح أشكاليات تكوين الأسرة، وقضايا الزواج في (يا معيريس - مع وقف التنفيذ - مصارعة حرة) ثم طرح نموذجاً لأسرة صغيرة وفي سبيلها للتفكك والإنهيار في مسرحية (إذا أطاح الجمل) ليناقد قضية إنسانية هامة، منتقلا من الجزئي - إلى الكلي، أما في مسرحية (أزمة وتعدي)، فإنه يطرح قضية مصيرية - قضية حرية الوطن والطامعين فيه، وهي قضية تتضاءل أمامها كل القضايا، إنها قضية الأسرة الكويتية الكبيرة.

تعدد الزوجات

إن الكاتب محمد الرشود، كثيراً ما يدقق في مسرحه، في أسباب وأساليب الزواج، مسجلاً العادات والتقاليد والعقبات، مما يجعل «موضوع الزواج وكأنه عينه» للسلوك الإجتماعي.. قياسه، وصفه، وتحليله، وإبراز المشكلات التي تؤثر فيه^(١).

وهو في مسرحية (يا معيريس) والتي ربما خصصها كلها لهذا الهدف.. يناقش قضية هامة تؤثر في استقرار الأسرة، وهي قضية تعدد الزوجات فيطرح علينا، نموذجاً ممثلاً في بو احمد.

بو احمد : والله كل يوم ما بيمر بدون مشاكل وغلبه.. من يومين مرتي الأولانية ولدت، فقلت في بال عقلي: يابو أحمد هذي مرتك وأم أولادك، جابت لك سبع أولاد هذا الثامن.. عيب تتركها وهي تولد، لازم تقعد

(١) المرة في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ١٢٨.

(٢) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ١٢.

معها كام يوم.. المرة الثانية زعلت وحلفت علي بيمين لتترك الدار إن ما دشرت مرتي الأولانية..^(١).

فرغم الأزمات المالية التي يعيشها بو احمد نتيجة زواجه من إثنين، وما يتبع ذلك من الإنفاق على بيتين، وما يتبع ذلك أيضا من التزامات تجاه الزوجتين والأولاد - على كثرتهم - مما يضعه في حالة دائمة من المشاكل، وعدم القدرة على الاستقرار فقد جاء تعدد الزوجات هنا، بعكس المطلوب - فربما يكون الدافع لهدم الأسرة وتحللها، وضياعها، فلن يستطيع بو أحمد أن يعدل بين الزوجتين. كما أشار مسرح الرشود إلى مشكلة الرجل الأرملة أبو عدنان وما يعانيه من غربة وفراغ هائل.

الزواج من أجنبيات

وتشير مسرحية (يا معيريس) إلى قضية الزواج من (الأجنبيات)، وما تنتطوي عليه تلك المغامرة، من مآسي ليس على الزوج أو الزوجة الأجنبية فقط، بل على الأبناء والذين حتما سيضيقون «بين ديرتين أن راحوا مع الأم، فقدوا حنان أبوهم، وإذا قعدوا ويا أبوهم فقدوا حنان أمهم»^(٢).

أن أحمد قد تزوج من أجنبية، حيث أجبرته ظروف الزواج في الكويت على ذلك.

أحمد : وأنا لقيت وحلة من ديرتي تفهمني وأفهمها ورفضت؟

علي: .. أحمد يا جماعة ما خذ زوجته يزاين فيها..

لكنه ما فكر بالعواقب.. ما فكر بالعيال شيصير فيهم إذا لا سمح الله

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص١٢.

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص٤٨.

طلق مرته، ييضعون بين ديرتين^(١).

ونفس القصيتين، الزواج من الأجنبية، وتعدد الزوجات، يشير إليهما الرشود فيما بعد في مسرحية (أرض وقرض) مضيفاً إليهما مشكلة إجتماعية خطيرة - وإن مسها مساً سريعاً، وهي مشكلة العنوسة.

فها هي أم علي - الحاطبة^(٢) - تشير إلى أن الشباب يتزوجون هذه الأيام من الأجنيات (كلهم يتزوجون من يره... وهادين بنات ديرتهم)^(٣)..

الرياييل مو مثل قبل مغمضين، لا الحين صحوا وعيونهم فتحت على ديرة ثانية.. وقاموا يتزوجون من كل مكان.. ويجبونها إنجليزيات والفلبينيات والأمريكيات.. وهزيلة إحنا محنا قدهم ولا نقدر نجاربهم في الفصاحة والهزاعة^(٤)

والواقع فلإن مسرح الرشود بإشارته إلى مشكلة الزواج من الأجنيات كمشكلة إجتماعية، فهو يشير في نفس الوقت إلى الآثار الإجتماعية الخطيرة المترتبة على الزواج من أجنيات، وهي مشكلة العنوسة، والتي تبرزها في المسرحية أم علي الحاطبة، كما تشير إلى أسباب أخرى للعنوسة.

أم علي : الحريم شكترهم مثل الهم على القلب..

وأنا أترخص أروح أشوف بيت أم خالد موصيني أشوف لهم ريل من أسبوع وللحين ما رديت لهم حكو.

أم قسيمة : وبنتهم للحين عانس.. ما تزوجت؟

أم علي : (تهم بالخروج) ردت بالرياييل لي ما قالت بس.. وأخرتها

تحسفت.. الحين تدور.. الريال بالتفق^(٥).

(١) المرجع السابق ص ٤٨

(٢) سيأتي الحديث عنها بالتفصيل عندما نتحدث عن التمازج في مسرح محمد الرشود.

(٣) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق ص ٤١.

(٤) مسرحية (أرض وقرض)، مرجع سابق، ص ٤٤.

(٥) المرجع السابق، ص ٤٤، ٤٢.

فيقدر ما تدين المسرحية، الرجل، لزوجته من أجنبية، تدين المرأة أيضاً، إما بطرها أو تكبرها، أو لفروقات طبقية.. الخ، ولكنها في الحالتين تشكل خسارة على المجتمع الرجالي، والنسائي، أيًا كان المتسبب، وأيًا ما كانت الظروف. ولعل المسرحية تشير في هذا الموقف، ومن طرف خفي، تلميحاً لا تصريحاً عن مسألة طبقية مرتبطة بالزواج خاصة فتيات الأسر العريقة، «وقد تتفق تلك النظرة مع ما ذهب إليه أحد الباحثين الاجتماعيين من أن علاقات الإنتاج أدخلت على التقاليد العربية تحويراً يناسبها، حيث صنف العائلات في الخليج أنفسها بأنها ذات طبيعة خاصة أطلقت على نفسها مصطلح (الأصيل)، أو العائلات ذات الأصل حتى تسهل التزاوج بينها، وأطلقت على الأسر الأخرى، والتي لا يملك الكثير منها أي وسائل إنتاج، ويعمل معظم أفرادها كإجراء، مصطلح «البياسر».. وهم الذين يعتبرون أقل درجة في السلم الاجتماعي»^(١).

إلى جانب دور الخطابة الذي تقوم به أم علي، فهي بمثابة إذاعة متنقلة تكشف أسرار البيوت، وتفضح المستور، لأن مهنتها تحتم عليها الصراحة - إلى حد كبير - فهي هي ترشح خطيباً لقسيمة، بعد طلاقها من صالح الكاشي، وتطرح مواصفات الزوج المرشح، أو الخطيب، وإن بدا الجانب الكاريكاتوري واضحاً.

فالمسرحية تشير إلى قضية، إجتماعية هي قضية تعدد الزوجات، أو مأساة الرجل المزدوج.

أم علي : .. الأولانية مطلقها من سنتين والثانية استخفت مسكينة ودشت الملجأ... والثالثة، قاعدة ترقل وجنها ناوية على الطلاق^(٢).

تلك هي مواصفات الخطيب المتقدم للزواج من الرابعة (قسيمة) إن الرشود بطرحه هذا النموذج - في مسرحه - إنما يطرحه كمرض إجتماعي مرتبط بالثروة - والإمكانات التي جعلته يطيح باستقرار النظام الإجتماعي. متجاهلاً كيان الأسرة المستقرة.

(١) المسرح والتغير الإجتماعي، مرجع سابق ص ٨٧، وانظر: د. محمد الرميحي، البترول والتغير الإجتماعي في دول الخليج العربي (القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٥) ص ٣٦.

(٢) مسرحية (الرض وقرض)، مرجع سابق، ص ٤٢.

عشق المظاهر، وحب السفر، والإسراف

الدخل المحدود

لم يعد الأمر قاصراً على الطبقة البرجوازية العليا فقط، في رغبتها في الإستعراض، وتتكورها لوضعها الطبقي، وإندفاعها لإحاطة نفسها بكل مظاهر الواجهة المادية، بل تجاوزت إلى الطبقات الأدنى، فرغم أن الزوج عبدالله في مسرحية (يا معيريس)، مجرد موظف يعيش براتب محدود، إلا أن زوجته، تعمل على إستلابه دائماً، بما يدفعه إلى الإستدانة لتلبية طلباتها ورحلاتها المتعددة إلى الخارج، فهما دائماً الشجار.

عبدالله : يا به هالمر ما أقدر أتحمّلها... لو أن الشيء اللي طالبت به يا به معقول جان نفذته.. بس سفر ما أقدر أسفرها لا عندي فلوس ولا عندي اجازة... مسفرها الصيف اللي فات ومسفرها بعطلة الربيع... وباقي الفلوس راحت على طلبات البيت وطلباتها... أنا قاعد على بنك؟^(١).

وفي نفس المسرحية، يطرح الرشود، نموذجاً آخر، يتمثل في منار والتي انتابها أيضاً حمى السفر، وفي أي فرصة تلوح.

منار : أنا بالنسبة لي لازم أسافر بالصيف.. ما تعودت لا مليت لندن... بروح أمريكا نمر بفرونسا على الطريق^(٢).

ولعل شخصية سوسو الفتاة المذلة - في مسرحية (ضاح الديك) للسريع - التي سافرت إلى أوروبا بمفردها ثم عادت ليلاً - لتنويع تجمع ما بين شخصيتي

(١) مسرحية يا معيريس، مرجع سابق، ص ١٧، ١٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٤.

منار، ومي في مسرحية (يا معيريس) للرشود والتي تعيش حياة عصرية بالمعنى الواسع للكلمة.

والواقع أن قضية السفر، قد عولجت من قبل، ففي المسرحية القصيرة (مسافر ويس)، أول مسرحية لمسرح الخليج التي أخرجها وأعد حوارها صقر الرشود، وعرضت في ١٥/٧/١٩٦٣، ناقشت حمى السفر السياحي الذي تحول إلى تقليد، يحاول ممارسته من لا يملكون القدرة للمادية عليه من باب التظاهر^(١).

ولم تمارس النساء وحدها، الرغبة في السفر والسياحة، بل يمارسها الرجال أيضا، كما لو كانت لازمة من لوازم الأبهة الاجتماعية. ففي مسرحية (الكرة مدورة) يعرض الرشود نموذجاً يسميه (الرجل)، ليصبح سمة تعبيرية، يمكن تعميمها، إذ يحاور الرجل، زميله (الأخر)، كنموذج.

الآخر : كنت مسافر.. ما تلري.. خذت جولة باريس.. لندن.. جنيف.. وانت رايح.

الرجل : زين سويت.. ونس روحك.. نفسك عليك الزم^(٢).

لقد أصبح السفر عادة، من لوازم الترويح عن النفس والظهور بمظهر اجتماعي جديد، يساير المنظور الحضاري، والتغير الاجتماعي، ولعل صقر الرشود وعبدالعزیز السريخ قد طرحا من قبل موقفهما من مسألة السفر، بأي وسيلة حتى لو أدى الأمر إلى الاستدانة.

(١) أنظر: وليد أبو بكر، القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي الكويت: كاظمة للنشر والتوزيع والترجمة، (١٩٨٥) ص ٣٨، ٣٩، وأنظر: د. محمد حسن عبدالله، الحركة المسرحية في الكويت الكويت: مسرح الخليج العربي، ط٢، ١٩٨٦ ص ١٢٢.
(٢) محمد الرشود، الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٨، ص ٥.

ما عندي للسفر ، لكن بسافر.

متسلف من زيد وعمر .. ولازم أسافر.

ليش السفر وأنت فقير.

ليش السفر وانت ما تقدر للسفر^(١).

ولم يقتصر الأمر عند حد السفر، بل تعداه إلى حد المبالغة في الواجهة الاجتماعية كنوع من الإنسلاخ من طبقة إلى طبقة أخرى، ربما لا تسلك هذا السلوك الطبقي. فعندما يحاور الآخر زميله بوحمد عن سبب إحضار الخادم معه إلى مباراة كرة القدم، تكون إجابته في منتهى التظاهر الذي يصل إلى حد المرض الاجتماعي.

الرجل : أي والله يا اخوي... ما أقدر استغني عنه... يشيل لي البشت.

والتليفون... ويرد على المكالمات... وفوق هذا... أنت تعرف...

إحنا ناس لنا حجمنا في البلد... ما نقدر نشجع ونطامر ونصفق

الناس تنتقد علينا ... فقلت أحسن شيء أجيبه وإذا جه جول

لينا... قلت له يطامر عني ويصفق^(٢).

إن الرشود في نفس المسرحية وفي اللوحة الأولى، يدين بعض السلوكيات الاجتماعية الطارئة على المجتمع الكويتي - إن المسرحية تدين المبالغة التي تصل إلى حد السفه في قيمة الرهان الذي يبلغ أرقاماً كبيرة، والمزايدة في الرهان كنوع من التظاهر والتفاخر، والتعصب، إذ تبلغ قيمة الرهان على أيهما سيفوز (القادسية) أم

(١) عبدالعزيز السريع وصقر الرشود، يحملون المحطة، نسخة بالآلة الكاتبة، ص ٤.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٥.

(العربي)، وكأننا في حرب، أكثر منها لعب!!.

وتبلغ قضية حب المظاهر قمتها، لدرجة الشجار والعناد بين صالح الكاشي وقسيمة في مسرحية (أرض وقرض)، والذي يصل إلى الطلاق. لقد كان تعلق قسيمة بالمظاهر أمام الناس، سببا - مرحليا - في طلاقها

صالح : وشنبي بغرفة الطعام.. محنا طول عمرنا نأكل على جرايد

قسيمة : وإذ جونا ضيوف تبينا نوكلهم على جرايد؟

صالح : واحنا من قاعد يجينا.. من كثر ضيوفنا.. بس نخط خسائر على الفاضي.. أثاث فخم يتكود في الدار وينصك عليه لما يغبر... هذا مو حرام... بالله عليك...

قسيمة : يعني تبي الناس يجون بيتنا وما يلقون غرفة طعام شيقولون.

صالح : وتعاندين زوجك علشان الناس^(١)

إن كل هم قسيمة هو رأي الناس، ورأي الضيوف، ولا يعنيها في كثير أو قليل، ضرورة غرفة الطعام التي لا تستعمل، (ما راح يستعمله غير الزهوية والبريصية)^(٢)، ولا يعنيها معاناة زوجها صالح، المالية، حيث جرت إلى حالة من الإستلاب الإقتصادي، فقط عليه أن يسد البنك والأقساط.. الخ.

صالح : أي معاش... أهو بقى معاش عندي.... المعاش كله بيروح على أقساط الأثاث^(٣).

ولكي يؤكد الرشود على أن غرفة الطعام - في ظل رجل مديون - لا لزوم

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٢١.

لها، فقد لا تستعمل لفترات طويلة، لكنها المظاهر، ففي مسرحية (لولائي 2)، يؤكد الأب على أن غرفة الطعام لم تستعمل منذ أربع سنوات... (غرفة الأكل صار لنا أربع سنين ما نستعملها)^(١)، ويبدو أن نفس هذا السلوك يتكرر...
فلقد أدان عبدالعزيز السريع، إهتمام الزوجة بالمظاهر، في مسرحية (الدرجة الرابعة).

والواقع فإن صورة مجتمع الرفاهية، تتلازم مع الكثير من الظواهر السلبية، والمصاحبة للسلوك الفردي، فالمجتمع الذي يضج بأغراض الاستهلاك، جعل الفرد مقيداً يستجيب لمصالح الفردية وينفر من مصالح المجموع، أما الطبقات الاجتماعية، فقد إزدادت إنغلاقاً رغم إدعاء الرفاهية للجميع^(٢).

إن محمد الرشود، وعن طريق كوميدياته الاجتماعية الانتقادية، إنما لا يدافع عن الطبقة المعدمة التي تشعر بفقرها وعجزها - فهي لا توجد في مسرحه - بل يدافع عن الطبقة المستسلمة، طبقة الرجل المتوسط كبش الفداء^(٣).

مشاكل الإسكان الحكومي.. وحلم الأرض والقرض

منذ أن كتب برناردشو مسرحيته الشهيرة (بيت الأرامل) ليعالج فيها مشكلة منازل الفقراء، وكيف يتحكم فيهم أصحابها. بدأ كتاب الدراما يضعون تلك القضية نصب أعينهم رغم أن مشاكل الإسكان، مشاكل موجودة في كل أنحاء العالم، إلا أن كتاب المسرح الكويتي إهتموا بها بشكل لافت، إذ لا تكاد تخلو مسرحية إلا وذكر

(١) محمد الرشود، مسرحية لولائي 2، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٢، ص ١٩.

(٢) للسرحد والتغير الاجتماعي، مرجع سابق، ص ٢٥١، ٢٥٢.

(٣) يمكن الرجوع في هذا الموضوع (الفقر والإستسلام) إلى أريك بنتلي، المسرح الحديث، مرجع سابق، ص ٢٥٨.

بها إشارة من قريب أو بعيد لقضية الإسكان، خصوصاً كتاب الكوميديا الإنتقادية فقد أشار عبدالرحمن الضويحي إلى مشاكل الإسكان، وبيوت ذوي الدخل المحدود في مسرحية (سكانه مرته)، كما أن نفس القضية قد مسها مساً سريعاً في مسرحية (حرامي آخر موديل)^(١)، والواقع أننا لسنا في مجال حصر تلك المشكلة والكتاب الذين تناولوها، فقد تم تناولها بشكل مكثف في فترة الستينيات^(٢).

لكن أن يفرد لمشكلة الإسكان الحكومي، مسرحية بكاملها مقلبا القضية درامياً من جميع جوانبها، فهذا لم يحدث إلا على يد الكاتب المسرحي محمد الرشود، والذي حول المسرحية إلى محاكمة علنية لسلبيات الإسكان الحكومي، تناقش بشكل منطقي وعقلاني، جوانب المشكلة التي تحول صالح الكاشي في تلك المحاكمة، إلى مجني عليه ومتهم في نفس الوقت، فالأرض والقرض هما بمثابة الحلم، الذي يمتنى الجميع تحقيقه.

لقد أجرى صالح الكاشي بعض التعديلات والإضافات... وسع بعض الغرف وبنى غرفة جديدة، وغير في الأدوات الصحية.. ورغم أنه فعل كل هذا من أجل أن يكون البيت لائقاً، ودفع من جيبه حوالي ثلاثين ألف دينار، إلا أنه إرتكب مخالفة كبيرة، لأنه لم يحصل على ترخيص بذلك، وكانت النتيجة، إنهيار المطبخ.

أم قسيمة : قولوا لهم بدال ما ينخلون الناس يخسرون على ترميم البيت وتصليحه، خل يعطونهم أرض وقرض وهم يبنون بيوتهم علي ذوقهم، ويشرفون عليها بنفسهم^(٣).

(١) الحركة المسرحية في الكويت، مرجع سابق، ص ٢٦٠.

(٢) محمد الرشود، ندوة حول مسرحية أرض وقرض بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت، عرضتها

إلى أحمد، جريدة الوطن، فكر وفن بتاريخ ١٩٨٧/١٢/٢٤

(٣) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ١٢.

ويبقى السؤال، من المسؤول عن تهدم وإنهيار المطبخ، وهنا تبدو ملامح قضية نسبية الحقيقة، فموظف البلدية يرى أن صالح هو المسؤول لأنه أضاف إلى البيت عدة إضافات وإصلاحات وتغييرات، ولا ينكر صالح أنه أضاف على البيت، لأن البيت به نواقص كثيرة، من ناحية، ومن ناحية أخرى، لكل إنسان ذوقه الخاص به، وشخصيته، وكل يجب أن يعكس ذوقه وشخصيته في بيته، فهو بيت العمر، «ميني على ذوق غيري». وبعدين الوزارة ما استشارت الناس ولا أخذت رأيهم، عندما صمموا هالبيوت، كان المفروض يعملون إستفتاء^(١).

ويضع صالح الكاشي يده على لب المشكلة وجوهرها

صالح : والله ياخوري اللي يحصل إن المناقصة مالت البنيان ترسى على شركة كويتية، وهذه الشركة من ترسى عليها المناقصة تجي وتسلم المشروع لشركة أجنبية من الباطن بعدما صاحب الشركة ياخذ صمولته... ويترك الموضوع كله بيد الشركة الأجنبية... اللي يهمها الربح بس، ولا يهمها المواطن ومصلحته. لذلك تدور أرخص المواد وتشغل أردأ العمال عشان توفر في التكاليف.. ومن كذي يطلع البيت ضعيف وفيه نواقص كثير.. ولما يجي الواحد يسكنه يضطر يحط عليه آلاف الدنانير علشان يصلحه^(٢).

ويا ليت الأمر ينتهي عند هذا الحد، إن هذا البيت الجديد، كان سببا في عدة مشاكل أخرى، أهمها مشكلتين أساسيتين، الأولى: وهي مشكلة الطلاق.. وشدخل البيت في الموضوع؟.. يقول صالح الكاشي

(١) للرجع السابق، ص ١٤.

(٢) للرجع السابق، ص ١٤.

صالح : من أخذته ما شفت راحة... مشاكل في البنيان ومشاكل في التأسيس،
والجزائية مثل ما تعرفين ضعيفة والناس لا يرحمون بيون فلوس... وأنا
وسط ها الظروف صابر... ما أشوف فرق بين الصبح والغلط.. ولا أنا
مخي ويأي... معقولة أطلقك وأحرم نفسي من أحلى إنسانه عرفتها
بالدنيا...^(١).

أما المشكلة الثانية: التي جدت من جراء البيت الجديد، فهي مشكلة إغتراب
أفراد الأسرة - على قلتهم - الصغيرة.

لبنه : أي والله يبا.. كأننا ضايعين في هالبيت... يوم كنا ساكنين في الشقة
بسرعة نشوف بعض... والحين أهي بمكان وأنا بمكان وأنت بمكان... وما
نتلاقى إلا بطلعة الروح^(٢).

وكان البيت الجديد، بكل ما يحمل من دلالات، ورغم طول إنتظاره، كان
سبباً في عدد من المشاكل، وقد سبب بعض الجروح، لعلها تلتئم مع الزمن.

لقد ناقش محمد الرشود مشاكل الإسكان في مسرحية (أرض وقرض)،
بشكل درامي، معتمداً على الحدث الدرامي في مراحل تطوره، إذ إهتم بالقول /
الفعل في طرح المشكلة، وقد عاد ولمحّ للمشكلة ذاتها بشكل عام في مسرحية
(إنتخبوا أم علي)، أثناء مزایدات المرشحين، وإن إعتمد على القول / السرد في طرح
المشكلة بشكل خطابي.

أم علي : أنا أستغرب شلون تصير مشكلة إسكان في الكويت الأراضي متوفرة،
وعددنا شوية ستمية ألف... لو كان عددنا مثل الصين إنجان إشتصار

(١) أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٢) أرض وقرض مرجع سابق، ص ١٩.

فيما.. في الصين ماكو مشكلة سكن لأنهم منظمين... وأنا شايفة إنه الحكومة مقصرة... المفروض أنه الواحد ينظر سنتين أو ثلاث سنين ويحصل على بيت مو عشر سنين... وأنا برأيي لازم البيت يصير أكثر من ٤٠٠ متر شوية على الأقل يصير ٥٠٠ متر.

أبو فواز : أنا أشوف أنه المفروض من الواحد تحمل أمه فيه يتخصص له بيت وسبعمية وخمسين متر.. أهله يأجرون البيت ويتخشون فلوسه في دفتر توفير وإذا كبر وتزوج يسكن فيه ويصير عنده فلوس بالبنك.

أبو أحمد : شنو بيت وسبعمية وخمسين.. الكويت بلد غنية... والمفروض الكويتي يسكن في قصر فيه سرداب وثلاث أدوار وحديقة كبيرة وحمام سباحة ويخار وسونا - المفروض الكويتي يتمتع في سكنه مثل الناس، مو يسكن في قرقور^(١).

وبالقطع تلك مزايدات إنتخابية، فيها الكثير من المبالغة، فالمقارنة بين الكويت والصين - من حيث الإسكان - مقارنة ظالمة، ونسبية في ذات الوقت، لكن ستظل مشكلة الإسكان - بنسبيتها - تتردد في أرجاء العروض المسرحية الكوميديّة في الكويت، حتى تُحل المشكلة - نهائياً، وهذا أمر ستحسمه الأيام.

ولعل الرشود في عرضه لمشكلة الإسكان، في مسرحية (أرض وقرص) يكون قد عرض المشكلة واقترح حلولاً لها. رغم أنه دأب على أن يترك الحلول للناس، حيث النهايات دائماً مفتوحة في مسرحه.

التسيب الوظيفي والإداري

إن ظاهرة التسيب الوظيفي والإداري، والإستهانة بمصالح الجمهور من

(١) محمد الرشود، مسرحية (انتخبو أم علي) نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣. ص ٣٦.

القضايا الهامة التي ناقشها مسرح محمد الرشود.

ففي مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) يصل التسبب في بعض المصالح الحكومية إلى درجة كبيرة، فالى جانب الإستماع إلى الأغاني داخل أماكن العمل من خلال المذياع، (يدخل رجل ومعه معاملة، ويتجه صوب أحمد المشغول بالتليفون، ويرفض حتى أن ينظر للرجل، أو يرد عليه سلامه، ويؤشر له كي يتجه بمعاملته إلى زميلته،

الرجل (يتجه صوب المرأة، لو سمحتي يمكن تشوفين لي هالمعاملة)

المرأة : والله يا أخ... أنا حامل وصحتي ما تسمح... (لعللي) علي شوف معاملة الأخ^(١).

وفي الوقت الذي تطرح فيه المسرحية هذه النماذج الصارخة للتسبب، والذي من شأنه، ليس الضرر بمصلحة المواطن فقط، بل ينعكس حتما على المجتمع ويعرقل تطوره، تطرح أيضا نموذجاً للإنسان المنتج، ممثلاً في شخصية خالد بطل مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) ليبرز التناقض بين النموذجين، لنوجة أن المرأة العاملة زميلة خالد - ومن كثرة التزامه تعتبره (كحمار شغل).

المرأة : .. كان الله يذكره بالخير شايل الشغل كله على ظهره ومريحنا، يحيي الصبح مبكر ويشتغل بهمة ونشاط عمره ما استأذن ولا غاب، حتى ساعات أسأل نفسي ها الأدمي ما يمرض ولا تصير عنده ظروف تخليه يغيب أو يستأذن^(٢).

(١) رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣.

إن خالد رغم أن - زملاءه قد حكموا عليه، بأنه حمار شغل، إلا أنه غوذج مشرف، وهذا بدوره يبرز التناقض الذي وقعت فيه الجهات المختصة برعاية القصر، والتي إعتبرت خالد رجلا مع وقف التنفيذ. إن خالد إنسان صغير، يملك قدرا كبيرا من البراءة، والثقة في الناس والأهل... حتى بدأ يفقد براءته، رويدا رويدا، حين حكم عليه المجتمع بأنه رجل مع وقف التنفيذ.

أحمد : أهر فعلا حمار... ولكنه حمار طيب ومفيد واحنا استغلينا سذاجته وخلينا يخلص اشغالنا ويغطي على عيوبنا وإحنا قاعدين نتطمس عليه^(١).

وتبلغ الإستهانة بمكان العمل حدا كبيرا، إذ يتحول المكتب إلى سوق متنقل لبيع الأقمشة، بل وعرضها على الموظفين العاملين، ولم يقتصر الأمر على العاملين، بل تعداه إلى المدير المسؤول، والذي يرفض هذا السلوك ظاهريا، وإن كان ضمريا وعمليا موافق عليه - لقد أدانت المسرحية مثل تلك النماذج، وعلها ظاهرة منتشرة في المصالح الحكومية.

(يدخل بائع الأقمشة، وتذهب المرأة إلى التليفون وتحدث)

المدير : تترزق الله والا تتهيب؟ اللي يترزق الله ما يبيع بضائع بسعر أغلى من السوق؟

البائع : أؤكد لك يا حضرة المدير إن هالبضاعة أرخص من سعر السوق.

المدير : نشوف.. اجمع بضاعتك وتعال لي بالمكتب وبشوفك إن كنت صباح^(٢).

(١) رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٢٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٥.

فبمجرد أن أقام المدير حواراً مع بائع الأقمشة، يعطينا دلالة على أن المدير - كقدوة - أكثر تسبباً من العاملين معه.

ولقد عدد محمد الرشود أنماطاً من التسبب الوظيفي، في أماكن العمل يمكن إجمالها فيما يلي: سماع ما يطلبه المستمعون بالراديو أثناء العمل الرسمي، والحديث في التليفون مكالمات خاصة، وبشكل مستمر، ثم إهانة أصحاب المعاملات، إلى جانب حياكة الثياب في أماكن العمل، وترويج الإشاعات والبيع والشراء...

إن الكوميديا الإتنقادية يعرضها تلك النماذج السلبية إنما تضحكننا عليها - كنوع من العقاب الاجتماعي.

في مسرحية (الكرة مدورة)، يعرض الرشود نموذجاً آخر للتسبب والإستغلال، وصرقة وقت العمل، وتشغيل بعض الموظفين في أعمال خاصة.

المدير : روح سوق السمك واشتر خمس كيلوات زيدي. ومر الشبرة واشتر خضره. سحارتين طماط وسحارة خبار... وفاصوليا وبامية... وبعد ما تخلص ودهم البيت... وبعدين عندنا الهندية مريضة ودها الطبيب وبعد ما تخلص مر محلي واكو بضاعة وديها المخزن^(١).

لقد تحول الموظف الحكومي، والذي يتقاضى راتبه من الدولة، إلى خادم ومتدوب مشتريات، ومشرف على محل المدير، ولا بأس من أن يوصل الهندية الخادمة للطبيب!!

الموظف الذي يرتضي أن يعمل خادماً لمديره، ومادام قبل ذلك، فقطعاً ستكون أخلاقه دينية.

المعلق : الفراشين في الإدارة شافوني لاطلع من الدوام عشان أخلص معاملتك

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٢٩.

احقدوا عليّ وصاروا يتكلمون عليّ وعليك... حكي وايد طال عمرك
إني ما أدمم في الإدارة ودأبما أطلع... وأترك الشغل كله عليهم أنا برأي لو
تنقلني لقسم ثاني عشان تمنع الحجي.

المدير : وشحقه تنتقل... انت تقعد ومشلوعة عيونهم. واللي عاجبه عاجبه،
واللي مو عاجبه يطلق راسه بالطوفة^(١)،

إن مسرحية (الكرة مدورة) تطرح نموذجاً للمدير المتسبب، لتدينه وتدين
أمثاله، والمدير الذي يقبل أن يأتي إلى مقر عمله كيفما شاء، تحق عليه اللعنة من
الفراش.

المعلق : الو... نعم... المدير.. إيه.. بعده ما وصل (بعضية).

وشمدريني متى يجي... هذا مدير ويجي على كيفه.. ما أكو أحد
يحاسبه... انت ما تفهم عربي... يعني تخوفني... أنا ما أخاف منك ولا
من المدير... لعنة الله عليك وعلى المدير.

(يخلق الخط ويدخل المدير) أهلاً حضرة المدير... أهلاً وسهلاً أشرفت
الأنوار... المكتب تور^(٢).

إن المعلق وفي لحظة واحدة، أثناء الحديث التليفوني ويعدده، ظهر بأكثر من
قناع، أحدهما خارجي والآخر داخلي. إن فكرة الوجه والقناع، تبرز من خلال
موقف المعلق سريع التلون، إن لقناعه مظهر آخر، هناك ماهو أشبه بالقناع الداخلي
الذي لا يراه إلا هو نفسه، وهناك القناع الخارجي أو الأقنعة التي يعرفه بها رفاقه
ورؤساؤه، وهذا القناع الخارجي قد يكون شيئاً قد خلقه (المعلق) نفسه.^(٣)

(١) المرجع السابق، ص ٣٩.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٣) حول فكرة الوجه والقناع، يمكن الرجوع إلى المسرحية العالمية، ص ٤، مرجع سابق ص ٢٣٦.

ولعل الانتهازية في عصرنا هذا تشكل أخطر مظاهر الزيف. ذلك أنها تتغلغل في كل التيارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وتجعل الفرد يغير مواقفه وأفكاره وعقائده حسب تغير الظروف، من أجل أن يركب الموجة الجديدة أملاً في الحصول على مصالح شخصية موجودة بالفعل دون أن يكون مؤمناً بالمواقف التي يتخذها أو الآراء التي يبديها. ولذلك فالانتهازي يقول اليوم ما ينقضه غداً، ويقول غداً ما يتخل عنه بعد غد. أنه لا يملك ما يقدمه للمجتمع. ولا يمكن أن يكون عاملاً إيجابياً في مرحلة من المراحل، لأنه لا يخرج عن دائرة ذاته الضيقة. وتتمثل خطورة الانتهازية في أنها لا تربط بطبقة اجتماعية أو مهنية معينة، ولا تشكل أي قطاع محدد من المجتمع. أنها تجمع من كل الطبقات وجميع المهن، لأنها ظاهرة فردية تخص الكيان الأخلاقي للفرد، وتتميز بالتغيير والتلون والنفاق والخداع والآنانية والإدعاء والتصنع، وعدم الثبوت. ذلك أن القيمة الثابتة الوحيدة عند الانتهازي هي مصلحته الشخصية الآنانية^(١).

وتطرح مسرحية (الكرة مدورة) نموذجاً سلبياً للإداري المشرف على الفريق الوطني في مبارياته مع الهند، وعلى أرض الهند، فرغم أن الإداري قدوة للشباب إلا أنه قدوة فاسدة.

المدير : أبو جمال.. انت سكران

أبو جمال : أي سكران... شفيها.. الطاسة فضت رحت أترسها.. فيها شي هذي.

المدير : إنت إداري وتلري إن الخمر ممنوع

أبو جمال : ممنوع في الكويت - مو في الهند... في الهند ماكو شي ممنوع^(٢).

(١) د. نبيل راغب، المسرح بين الزيف والحقيقة، مجلة المسرح، العدد العاشر، السنة الأولى، إبريل ٨٢ القاهرة ص ٥٣.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٤٩.

إن الكوميديا يمكن أن يقال أنها أخلاقية، لو أنها كانت مؤسسة على موقف إيجابي صحي تجاه الحياة، رغما عن أنها بالطبيعة لا تقوم لتغيير موقف الناس، إلا أن تأثيرها يكمن في تعضيد قبولنا لنظام إجتماعي حيوي، إنه نوع من قاعدة سلوكية تقوم على إتفاق غير مكتوب بين المؤلف المسرحي والجمهور^(١)، لأن عرض الفضائح إنما يعرض حقيقتها، ويدينها ويظهر الجمهور من أي نوازع دفينه، قد تدفعه إلى الرغبة في مثل هذا السلوك، فاستعراض الشر على الملأ لا يجرده فقط من أنيابه، وإنما يرشد المؤمنين أيضا إلى سبل تجنب الرذيلة^(٢).

إن أبا جمال قدوة سيئة، وهو بالطبع لا يدرك أنه ليس حرا في تصرفاته، لأنه قدوة لمجموعة من الشباب الذين يمثلون الكويت، مما حدا ببعضهم للتسرب إلى الديسكو والبار.. وكانت النتيجة، أن سهر بعض اللاعبين قد أثر في مستوى الفريق، فمُنِي بهزيمة منكرة، فانهزمت الآمال وماتت الأحلام.. وتحطمت الطموحات. وأصيب اللاعبون بالإحباط.

إن المسرحية تشير إلى بعض السلبيات التي تمارسها بعض الشخصيات الغير مسئولة، وهي تفلت من الحصار الذي يفرضه مجتمعها، مثل الذين يبالغون في تناول الخمر في خارج وطنهم وقد طُرحت من قبل مثل هذه السلبيات، والتي تتمثل في سلوك الكويتي في الخارج في مسرحية (بحملون المحطة) لعبد العزيز السريع وصقر الرشود..

إن أولئك الذين يقلبون نظام الأشياء من الإدرايين، والأشخاص الغير قادرين على التوافق مع المجتمع، يعالجون بغير أنى... وحتى إذا لم يسيروا في الطريق

(١) ر. د. هوراس، الكوميديا بين الدراما والنظرية، ترجمة أمير سلامة، مجلة المسرح، السنة الأولى، الممد السادس نوفمبر ١٩٨١، ص ٥٨.

(٢) نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ١٣.

السليم من التفكير ، فإنهم يستبعدون من العالم الاجتماعي الصغير ، الذي يخلقه الكاتب المسرحي.

أبو علي : (يحاول إسناد أبو جمال) ... تعال.. فثلثنا الله يخسك

المدير : من باكر محجوزون له تذكره وترجعونه الكويت...^(١).

ويدرك محمد الرشود وظيفة الضحك في الحياة... إنه ضرب من التحذير الاجتماعي^(٢) حتى لا يشذ أبو جمال عما إصطلح عليه المجتمع، وحتى يعود إلى مرونته، وإضباطه التي ينتظرهما منه المجتمع.

في المشهد الثاني من الفصل الأول يعرض محمد الرشود في مسرحية (لولائي)، جانباً آخر من التسبب الوظيفي، عندما يستخدم أبو خالد سيارة الإسعاف لإتقالاته الشخصية كنوع من تبديد المال العام ضارياً بمصالح المجتمع - دون وعي منه - عرض الحائط.

أم خالد : احنا موجايين بنأخذ مريض.. إحنا نبي خدمة

المدير : (مندهشاً) وجايين بالإسعاف

أبو خالد : إيه.. فيها شي هذي

المدير : لا ما فيها شي... عادي - في واجد زباين يسوونها... أكو ضباط في بعض الأحيان.. يجون بالنجدة، وفيه بعض المسئولين أحياناً يجون بسيارات الوزارة^(٣).

(١) الكرة ملوكة، مرجع سابق، ص ٤٩.

(٢) المسرحية، نشأتها وتاريخها وأصولها، مرجع سابق، ص ٣٥٦.

(٣) محمد الرشود، مسرحية لولائي، نسخة بالآلة الكتابة، الكويت، ١٩٨٩ ص ٢٠.

ابو محالد: وليس تلقين اللوم على الخدمة ليش ما

تخطين اللوم علينا إحنا.. إحنا المغفلانين..

لأنه ما راقبنا الخدمة، ولا أشرفنا عليها.

(من مسرحية لولاكي - محمد الرشود)

الفصل الثالث

مشكلة الخدم

هناك قيمة أصبحت سائلة في المجتمع الكويتي، بعد ظهور النفط، وممارسة حياة الرفاهية، تتمثل في ضرورة وجود خادم أو خادمة في المنزل، إنه منزل الطبقة المتوسطة الجديدة، التي ينتمي إليها معظم كتاب الكوميديا في الكويت، ومن ثم كان على الكاتب أن يحس بها إحساساً عميقاً.. وأن يختار هذه المشكلة الاجتماعية، دون غيرها، ليعرضها عرضاً مباشراً في مسرحية (الولاكي) - كما سبق وأن عرضها عدد من الكتاب - وإن لم يكن بنفس الإحاطة التي عرضها محمد الرشود في الكويت. وكان محمد عثمان جلال قد إهتم بتلك القضية - قضية الخدم والخدمين، منذ عام ١٩٠٤، في مسرحية (المخدمين) - في مصر.

وتبدأ دائماً، الزوجة الكويتية - من الطبقة الوسطى - في الإلحاح على زوجها، بإحضار خادمة، حتى ولو كانت الزوجة ربة بيت لا تعمل، المهم أن يكون لديها خادمة، للمساعدة في أعمال البيت، وتربية الأطفال، وربما للوجاهة الاجتماعية^(١)، فها هي أم خالد في المشهد الأول من مسرحية (الولاكي)، تعلن عن سخطها، ورغبتها في إحضار خادمة للمساعدة.

أم خالد : ... أبوكم معاند موجايب خدامة ومخلي البلاوي كلها على راسي.. أنا بس ما أقدر أتعمل.. ما أقدر.. لازم أشوف حل وياً أبوكم... أنا تعبت إنهد حيلي في ها البيت^(٢).

لكن الزوج أبو خالد يدرك تماماً أن مسئولية البيت من إختصاص الزوجة،

(١) في مسرحية أرض وقرص، تطلب قسيمة خادمة ثانية، لأن خادمة واحدة ما تقدر على البيت بروحها... البيت كبير دورين بيبي لهم تنظيف وخمات وحمامات.. بييلهم خسال كل يوم... وخادمة واحدة ما تقدر تسوي شيء. أنظر: أرض وقرص، مرجع سابق، ص ٢٠.

(٢) محمد الرشود، مسرحية (الولاكي) نسخة مكتوبة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٤.

خصوصا إذا كانت لا تعمل، إنه موظف بسيط^(١) وعليها أن تتحمل مسئوليتها - كزوجة وربة بيت وأم - كاملة.

أبو خالد : هذا البيت مسئوليتك ولازم تتحملين المسئولية وما تهربين منها.. وأنا خدامه ما راح أجيب - وهذا الموضوع سديده، وما أبيك تكلميني فيه مرة ثانية

.... (يقاطع زوجته بغضب) أنا قلت لك لا تجيبين لي طاري الخدامة^(٢).

لقد أحضر أبو خالد من قبل خادمة، وهو يدرك بوعي، مشاكل الخدم، كما يدرك أيضا الدور الواجب أن تقوم به الزوجة، ربة البيت، كما أنه لا يرغب أن يعرض نفسه للمشاكل والمساءلة من قبل الجوازات، فهو مازال مسئولاً قانوناً عن الخادمة التي سبق وأن هربت.

أبو خالد : أنا طعتك مرة، وجبت لك خدامة، وشفتي شصار ما فعلت أسبوعين حصلت لها كم دينار وإنحاشت وإقامتها للمحين علي، وأنا ما أدري وينها وكل يوم سين وجيم في الجوازات. تبين أجيب واحدة ثانية وتتحاش وابتلش^(٣).

ولكن الزوجة، مازالت تلح، وتعرف أن نقطة ضعفه في أبنائه، وأن بإمكانهم الضغط على أبيهم مادامت قد فشلت في إقناعه.

علي : تكفى يبي... خل بيتنا يترتب... وحياتنا تنتظم

(١) للمهش أن الزوجة أم خالد تترك تماماً الحالة الاقتصادية، فهي تقول لأولادها: أبوكم مسكين قاعد يشتغل ويعتب علشانكم... وأنا صابرة خياطة حق الناس) أنظر: مسرحية (لولائي) مرجع سابق، ص ٢.

(٢) لولائي، مرجع سابق، ص ٩.

(٣) لولائي، للمرجع السابق، ص ٩.

أم خالد : جيب لي خدمة... ولي صارت أي غلطة في البيت حاسبني عليها.

صالح : تكفى ييا - علشانني.. الله يخليك ييا.. وافق.

أبو خالد : أنا موافق^(١).

وإذا كانت الزوجة أم خالد، قد ألحت، وضغطت، بكل الوسائل لإحضار خادمة، فلإن الكاتب محمد الرشود، يطرح الوجه الآخر للعملة، ونموذجا آخر للزوجة.. لكنها زوجة أمريكية، في مسرحية (يا معيريس) إذ ترفض الزوجة، وجود خادمة في البيت، رغم عرض زوجها عليها إحضار من يساعدها، مؤكدة أن الخادمة، إذا جاءت، انما تقوم بسرقة دورها في خدمة زوجها. وذلك بخلاف (قسيمة) زوجة مراقب المقابر صالح الكاشي في مسرحية (أرض وقرض) وأيضا بخلاف، أم خالد، زوجة سائق الإسعاف في مسرحية (الولاكي) أو زوجة البنشرجي في مسرحية (الولاكي 2).

فبالرغم من أن الرشود، لا يحبذ، في مسرحة الزواج من الأجنبية، إلا أنه وبموضوعية يطرح، أنماطا مختلفة لسلوكيات الزوجة، يطرح بعضها أحمد زوج الأمريكية في مسرحية (يا معيريس).

فهد : وشحقه أتعب نفسها وأتعبك معاها حطولكم خدمة وخلصوا.

أحمد : عرضت عليها الفكرة ما رضت.. تقول إن الخدمة راح تبوق دورها كزوجة.. وصممت إنها تقوم بشغل البيت بروحها.

فهد : زوجتك فعلا تستحق الاحترام^(٢).

(١) لولاكي، المرجع السابق، ص ١٢.

(٢) مسرحية (يا معيريس) مرجع سابق، ص ١٠.

والواقع أن قضية إحضار الخادمة، في نظر أحمد في مسرحية (يا معيريس) ليست في أجراها، ولكن في موقف الزوجة التي ترفض أن تسرق الخادمة دورها، كزوجة.. وتلك مسألة هامة، فالزوجة ليست فقط في الإشراف والعمل على تربية الأطفال وربما تعليمهم، ولكن هناك قيمة للعمل في حد ذاته، خصوصا إذا كان في مجال تربية ورعاية فلذات الأكباد، ومراعاة مطالب زوجها... وهذا ما تحرص عليه الزوجة الأجنبية - رغم تحفظنا على الزواج من الأجنيات - وترفض أن يخترق عالمها الأسري، أحد ما كان، حتى لو كانت الخادمة.

فمنذ أن كتب بربيو مسرحيته (الشاغلات لمكان غيرهن) ١٩١٠، موضوعها موجه ضد الأمهات والزوجات، اللواتي يسمحن لمربيات من الفلاحات أن يقمن بتربية أطفالهن^(١)، وكتاب المسرح لا يكفوا عن مناقشة تلك القضية، وسلباتها في مسرحياتهم، فمحمد الرشود يوجه اللوم للإعتماد على الخدمات الآسيويات في تربية الأبناء، وينطلق أبو خالد وزوجته أم خالد، والأطفال، بعربة الإسعاف إلى أحد مكاتب الخدم، بحولي.

أم خالد : والحين شرايك... أكو مكتب خدم بحولي يمدحونه
شرايك نروح له ونقي لنا خدامة^(٢).

وكما أن مكاتب الخدم عديدة، في الكويت في القرن العشرين، فإن محمد عثمان جلال في مسرحية (الخدمين) يعدد أيضا مكاتب الخدم في مصر، في القرن التاسع عشر ففي مصر في القرن التاسع عشر، هناك إصرار من الطبقة المتوسطة، والطبقة الأرستقراطية على إستخدام الأدميين في بيوتهم، وهناك استعلاء على

(١) الأريديس نيكول، المسرحية العالمية، ج ٤، ترجمة د. شوقي السكري

القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ذت، ص ٣٦.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ١٣.

العمل اليدوي، ولو كان هذا العمل ملتصقا بالإنسان وضروريا له، عليه فقط أن يذهب إلى سوق الخدم ليختار خادما.

في الدرب الأحمر والصليية والإمام من كان مخدوم زبهم يرضه تمام^(١)

وفي المشهد الثاني - (مكتب الخدم) - في مسرحية لولاكي - يعرض محمد الرشود مشهدا مؤثرا، من الناحية الدرامية، في لوحة أقرب إلى سوق الدلالين، إنه مشهد لعرض تشيء الإنسان على الملأ. في عصر أصبح فيه الإنسان، بضاعة.

المدير : (يتحدث بطريقة الدلالين) بشرى سارة... ثورة في عالم الخدم.. خطوة جريئة في مجال التخديم.. فرصة نادرة يقدمها مكتبنا في إطار خدماته الجليلة.. انتهز هذه الفرصة، واستبدل خدماتك القديمة بخدمة جديد مع تقديم أعلى سعر للخدمة القديمة وتسهيلات بالدفع لا تضاهى.. أقساط مريحة على ٤٨ شهر... وكفالة شاملة وكاملة لمدة سنة مع تقديم ساري نسائي هدية مع كل خدمة... أسعار تنافسية وتشكيلة واسعة، وبضاعة متنوعة تتميز بالمتانة والقوة والسرعة الفائقة... إنتهزوا الفرصة... أيام معدودة وينتهي مهرجان الخدم^(٢).

إن الرشود يطرح في هذا المشهد السابق، نوعا من الكوميديا السوداء، تشير الضحك، لكنه ضحك كالبيكاء، إن عرض مكتب الخدم لصفات الخادم وكأنه سيارة أو بضاعة أو شيء، فيه إدانة كاملة من الكاتب لثل تلك المكاتب التي لا يهتمها إلا الربح - إن الرشود في إدانته لمكاتب الخدم، موقف يحسب له ككاتب يحمل ضميرا يقظا - أما عثمان جلال عندما يشبه الخدم بالخمير، فهذا موقف - يحسب ضده كمشقف، لا بد ألا يستهين بمشاعر الآخرين، حتى لو كانوا خدما.

(١) محمد عثمان جلال، الخدمين، ص ٣٤٥.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق ص ١٦.

(في قهوة الموسكي بشوف خدام كثير متجمعين كأنهم موقف حمير^(١))
وحتى لو (تشيء) الإنسان وتم تسمينه لتحديد سعره، وصلاحيته، ونوعه
(وموديله).

الرجل : والله يا الأخو خدامتي عتقت وودي أبدلها بخدمة جديدة موديل ها
السنة.

المدير : ودها قسم التثمين خل يثمنوها لك^(٢).

والأمر لا يختلف كثيرا في مسرحية (الخدمين) لمحمد عثمان جلال، إذ دار
حديث بين البك والخدم، حول حقيقة هذا الخادم الذي وقع عليه الاختيار، وكيف
كانت حياته، وتجاربه السابقة، - فالبك يطلب في خادمه القوة والقدرة على العمل
في مجالات شتى - والخدم يجيب إجابة من يعرض بضاعته في السوق طالبا لها
الرواج وحسن الإستقبال. ويطرح محمد عثمان جلال صفات الخادم الذي يطلبه
البك من الخدم الحاج سالم،

اعمل معي معروف وخليك مستوى وانضر لنا خادم يكون راجل قوي
يطلع القرية ويكلف لي الحمار وياخذ المقطف يجيب لحمه وخضار
لكن أنا بدّي الأمانة يا جدع ولا أحب الزور وأفعال البدع
ومرحبا بك في جميع ما تطلبه بس أنت ساعدني على اللي أرغبه^(٣)
ويطرح محمد الرشود في مسرحية (لولاكي) صفات ومواصفات الخدم،

(١) مسرحية الخدمين، مرجع سابق ص ٣٣٧ - ٣٣٨.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق ص ١٦.

(٣) مسرحية الخدمين، مرجع سابق ص ٣٣٣.

والتي يعرضها مدير مكتب تخدم حولي.

المدير : وشهني مواصفات الخدامة اللي تبونها.. بيضة.. سمرة.. طويلة.. قصيرة..

أم خالد : الشكل مهم.. نبي خدامة قصيرة ومتينة وجيكرة وكبيرة في السن^(١).

ولعل الخادم الذي يطلبه البيك في مسرحية عثمان جلال، وصفاته، لا تختلف كثيرا عما تطلبه أم خالد - كصفات للخادمة في مسرحية محمد الرشود.

لازم من الخدام يشيل قفة طحين وإذا قضى يغسل مواجير العجين ويجيب عليه للحمار وينضفه ويهز له في التبن لما يعلفه ويشيل لي المظف وأروح سوق الخضار واشترى على رواقه آخر النهار^(٢)

إن بزاليا الخادمة الجديدة، في مسرحية (لولاكي)، تجيد كل الأعمال السابقة، مع الفارق الزمني والحضاري في كلا المسرحيتين، كما أنها أيضا تجيد الطبخ.

الخادمة: إيه ماما - أنا بسوي كل طبخات.. برياني.. مطبق سمك.. مطبق لحم^(٣)...

وها هو الخدم في مسرحية (الخدمين) لعثمان جلال يعدد محاسن الخادم ليقبله البيك.

خدام وهام سقا، وهام سايس كمان... تلت صنع فيديه كمان ونظلمه^(١).

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق ص ٢٠.

(٢) مسرحية الخدمين، مرجع سابق ص ٣٣٧ - ٣٣٨.

(٣) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٣٣.

إن مكاتب الخدم في مسرحية (الولاكي) تتفنن في الحصول على المال بكل الوسائل، وكذلك الخدم في مسرحية (المخدمين)، يتفنن في جلب النقود وبأي وسيلة.

إذ نجد مدير مكتب الخدم في حوّلتي يتحايل في إستبدال الخادما، كي يحصل على المال إذ يأخذ الخادمة، المرفوضة، ويحولها إلى آخرين، ويقبض منهم، وهكذا..

المدير : ... أنا في خدمتك... أجب لك خدمة ثانية

المرأة : عثمان تطلع موزينه وتحولها على ناس ثانيين.

وتقبض منهم... لا عيوني.. لا ... أنا ماني غبية.. سوالكم هذي ما تطوف علي^(٢).

ويبدو أن الأعياب الخدم والمخدمين، واحدة، حتى ولو اختلفت الفترات الحضارية، ففي مسرحية (المخدمين)، يطرح عثمان جلال نفس القضية التي أشار لها الرشود، بعد حوالي قرن من الزمن، إذ أن البيك يعرض معاناته مع الخدم في حديث جانبي (.... وإن خرج يجيب زيه يغيره)

البيك : أهي كده ماشية مع المخدمين لا مخدمين تصدق ولا خدام أمين^(٣)

والمدير في مسرحية (الولاكي) يطمئن الخادمة المطرودة، إذ سيبحث لها عن معذب ثاني، وهو في كل الأحوال، سيحصل على الرسوم

المدير: (للهندية) الله يصبرك عليها.. بس ما عليه.. انتي قعدي أسبوع عندي

(١) مسرحية المخدمين، مرجع سابق، ص ٣٤.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ١٨.

(٣) د. محمد يوسف نجم: محمد عثمان جلال، مسرحية المخدمين، ص ٣٣٥.

في البيت وساعدي ماما وأنا أشوف لك معذب ثاني أحسن من
هذي...^(١).

وها هو البيك في مسرحية (الخلمين) يطرح نفس المعاناة، ويدين الخلمين
والخدم.

البيك: أهو يس يصرف فلوسهم من غير لزوم.
ما أصدّق الخدام على الخدمة ينوم^(٢).

وتتفنن مكاتب الخدم، في إعادة الخدم المطرودين خارج البلاد، والذين تم
إعادتهم إلى بلادهم لسوء سلوكهم، وهنا تنبه المسرحية، إلى تلك السلوكيات،
ومدى خطورتها على المجتمع، ويلخص مدير مكتب الخدم بحولي تلك القضية. بعد
أن يكتشف أبو خالد وزوجته أم خالد، صاحبة الصورة المعروضة في مكتب الخدم
أنها صورة الخادمة حينا، إنها خادمة شقيقه فهد، والتي سبق تسفيرها وتم ختم جواز
سفرها، ويتساءل أبو خالد... لكن كيف ترد ثانية إلى البلاد؟

المدير : عادي... تطلع جواز جديد بدال الجواز المحتوم وترجع

أم خالد : هيل وشفايدة التسفير والختم على الجواز

المدير : ... أهم يتسفرون اليوم ويردون بعد شهر^(٣)

لذلك تشير مسرحية (لولاكي)، إلى أن بعض مكاتب الخدم تعمل بدون
ترخيص وعليه، ونظراً لانعدام الرقابة، فبعضها قد يمارس الاحتيال بالطرق التي
طرحها المدير في مسرحية (لولاكي) من قبل.

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ١٨.

(٢) مسرحية الخلمين، مرجع سابق، ص ٣٣٥.

(٣) مسرحية لولاكي، مرجع سابق ص ٢٢.

صوت... هذا نصب ويوق وأنا ما راح اسكت..

والله لأجر جركم للشرطة وأفضحكم في الصحف، واسحب ترخيصكم.

المدير : أصلا إحنا ما عندنا ترخيص... ترى موسى إحنا.. كل المكاتب مثلنا يشتغلون بدون رخصة

صوت : والله زين.. حاطين لكم مكاتب وقاعدين تشتغلون وتتحكمون في مصير الناس، وما عندكم ترخيص ولا عليكم رقابة وين وزارة التجارة عنكم^(١).

والواقع فإن المسرحية - (لولاكي) - تطلب بمحاسبة المكاتب التي تعمل في تشغيل الخدم، ولا بد من الرقابة، من الجهات الحكومية المعنية، فمشاكل الخدم، مشاكل إجتماعية عامة، تعني معظم الأسر الكويتية - وقد أحس من قبل عثمان جلال بتلك المشكلة، وطالب بقانون ينظم العلاقة.

ونأتي إلى مسألة تحديد أجر الخادم، مقابل الأعمال التي يقوم بها، ويحدد مدير مكتب حولي أجر الخادمة، حسب نوعية العمل الذي تؤديه.

لابد أن أكتب عرض حال واقدمه	ومن العمد وأهل البلد أختمه
وأخلي كل الخدامين تمشي عليه	هو السكوت منا عليهم بس ليه
واعمل لهم ديوان مخصص أو قلم	ويتنصب على السطوح فوقه علم
وتقول عليه قلم عموم الخدامين	يحكم عليهم وعلى الخدمين
واللي يريد يخدم	يجيب ضامن غريم
إن كان له رجاله والا	إن كان حريم

(١) المرجع السابق، ص ١٩.

ويدفع المعلوم ويأخذ تذكره وتنظبط أما اللي حاصل مسخره
حيث تنتشر له لايحة لطيفة موزبة فيها الشروط موضحة ومرتبته^(١).

المدير : إن كنتوتيون الخدمة تعم وتفضل الهدوم..

سعرها يصير ثلاثين دينار، وأي إضافة ثانية بخمس دنانير

أبو خالد : يعني تربية اليهال بخمسة زود

أم خالد : ومع الطباخ يعني أربعين دينار

ابو خالد : ... خلها تغسل الإسعاف... خمس دنانير مو مشكلة..

المدير : لا أختي.. الإسعاف مو بخمس دنانير.. بعشرة دنانير وبكدي يصير
معاشها خمسين دينار.. انت بتأخذ خدمة فول إيشن.. كاملة
المواصفات.. الخمسين دينار شوية عليها^(٢).

أما في مسرحية (المخلمين)، فيعرض الكاتب في الفصل الثاني، مسألة الأجر
أو الراتب الشهري الذي يتقاضاه الخادم.

البليك : طيب وكم في الشهر ياخذ يا تره...؟ (صمت)...

أهي للمهية أربعين شهري تمام... أنا محبش يا أخي كثر الكلام
ياكل ويشرب كل يوم من أكلنا وكسوته كل سنا من عندنا
الشيخ : زیده کمان عشرين واسمع كلمتي حتى شوية دول عليه في ذمتي^(١).

وفي المشهد الثاني، من الفصل الثاني، من مسرحية (لولاكبي)، يعرض

(١) مسرحية المخلمين، مرجع سابق، ص ٣٤٥.

(٢) مسرحية لولاكبي، مرجع سابق، ص ٢١.

الكاتب عذابات الخادمة، وتفانيها في تلبية رغبات الخدمين، فالطلبات لا تنتهي، والكل ينادي ويطلب شيئا من الخادمة الجديدة، بزاليا.

(بزاليا تتنظف الصالة، ثم تكوي الملابس بهمة ونشاط).

أبو خالد : (من الداخل) بزاليا.. بزاليا.. غسلي سيارتي

بزاليا : زين بابا (تذهب إلى الباب الخارجي.. وقبل وصولها)

أم خالد : (من الداخل) بزاليا.. بزاليا.. تعالي غسلي المواعين

بزاليا : زين ماما (تذهب مسرعة صوب الباب المؤدي للمطبخ.. وقبل خروجها)

خالد (من الداخل) بزاليو: جلدي كتبي

بزاليا : زين بابا (تتجه صوب الباب الداخلي، وتكرر الأصوات منادية وفي

كل مرة تتجه ناحية النادي، بشكل يبين حيرة الخادمة وكثرة الطلبات)^(٢).

لدرجة أن أم خالد أصبحت في حالة كسل فريدة، يطرحها الكاتب بشكل كوميدي صاخر.

أم خالد : بزاليا (تدخل بزاليا).. تعطيلها السماعة.. أخذي السماعة صكيها.

بزاليا : (تغلق السماعة)

أم خالد : (تجلس) عطيني الكاتالوج

بزاليا : تعطيلها الكاتالوج ويسقط من يدها

أم خالد : طاح.. طاوليني إياه.

(١) مسرحية الخنعمين، مرجع سابق، ص ٣٤٠.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٣٧.

بزاليا : (تأخذه من تحتها وتعطيها إياه)^(١).

إن أم خالد قد أصبحت معتمدة تماماً على الخادمة في كل شيء، وهنا - في هذا الحوار السابق - يبرز الكاتب محمد الرشود، مدى الانقلاب الحاد الذي أحل بأم خالد، فقد كانت مسؤولة تماماً عن كل مشكلة في البيت دون الخادمة، والآن .. أصبحت حتى لا تحاول وضع سماعة التليفون على الجهاز، أنها نقلت في سلوك أم خالد، قصدها الكاتب بالطبع كنوع من الإدانة للزوجة، التي رفعت يدها عن كل شيء وكأنها لا تهتم، ببذل أدنى جهد يذكر.

وها هو محمد عثمان جلال، في مسرحية (المخدمين)، يعرض مأساة الخادم سيد وعذابات، وكثرة طلبات مخدمه الشيخ إمام، والتي يطرحها الخدم مبرراً سبب ترك سيد الخادم، العمل في خدمة مخدمه السابق الشيخ إمام:

أمر المشايخ في الخدمة داحجيب... بقا أقول لك علسبب وأخبرك
وأفطنك عللي حصل... وأنورك

لما دخل سيد بيت الشيخ إمام قعد يبين له الحلال من الحرام
ويقول: استنجي وتوضأ وقوم صلي وخطي للصلا بدله هدم



... وتفصل الحوض الكبير وتبخره وفي الكنيف لبريق دايا تحضره
وعندنا القرية وعندنا الحمير تملأ لنا القرية من البحر الكبير
وتروح للجامع تحجيب ستين رغيف لكن تنقيهم من العيش النضيف

(١) مسرحية لولاكي، للرجع السابق، ص ٣٩.

طهق من الخدمة وكشر المرمطة والشيخ دا الآخر يحب المظرطة
 حتى إنبرى عظمه وجسمه انتحل كان إتولد لاشك في طالع زحل^(١)
 وكما أدان المؤلف محمد الرشود في مسرحية (لولاكي) أسره أبو خالد،
 والكسل المبالغ فيه للزوجة أم خالد، علها تغير من سلوكها. يدين محمد عثمان
 جلال، في مسرحية (المعلمين) رجل الدين، ممثلا في الشيخ إمام، والذي يعامل
 خادمه سيد، بمنتهى القسوة، ويحملة من الأعباء مالا يطيق. إن عثمان جلال، كان
 يقطن إلى ضرورة تغيير سلوك رجل الدين، وأخذ زمام المبادرة من جديد للإضطلاع
 بدوره في مجتمع كان ومازال ينظر إليه نظرة تقدير.

في المشهد الثالث من الفصل الثاني تبدأ بزاليا في ممارسة سرقة الأشياء إذ
 تبدأ بسرقة ساعة أم خالد، ثم سرقة جوتي أبو خالد، ثم الإستيلاء على ساعات
 الأولاد، وأقلام خالد، والشاي والسكر، والنظارة.. الخ..
 بزاليا : بابا.. أخو مال أنا ما عنده ساعة.. أنت يعطيني.

هاذي ساعة، أنا يعطيها أخوي

علي : هاج ساعتني عطيتها أخوك الثاني (تأخذها)

بزاليا : ... بس انتو لازم ما يقول حق بابا وماما..

انتوا عطيتوا ساعة.. عطيتوا لعبة.. بعدين يزعل ويمكن يطق أنا^(٢)

وهكذا تحتال الخادمة بزاليا على الأطفال، ولم يقتصر أمر السرقة على
 الأطفال فقط بل شمل أغراض كل أفراد الأسرة،

(١) محمد يوسف نجم، محمد عثمان جلال، مسرحية المعلمين، مرجع سابق، ص ٣٣٢.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٤٨، ٤٩.

بزاليا : أنا بوقي ... ساعة (ياخذها راجو ويضعها بجيبه) وهذا جوتي مال بابا (يتقضمه ويرتليه بدلا من حنائه، ويضع حذائه في السمسونايت) وهذا حفاظات وحليب، وهذا ساعة مال.....

ثم تأخذ الطفاية وتضعها بالشنطة.

راجو : (يضع الأغراض داخل السمسونايت) أنا يبيع أغراض في سوق ويأخذ فلوس... إنتي كل يوم بوقى.. يصير فلوس وايد ويشتري بيت⁽¹⁾

ولعل الإحتيال والسرقة في مسرحية (الولاكي) لثنوية معاصرة، على الإحتيال والسرقة في مسرحية (المخدمين)، فإذا كان راجو يحرض بزاليا على السرقة في مسرحية محمد الرشود، فإن المخدّم يحرض الخادم على الإحتيال والسرقة في مسرحية محمد عثمان جلال، مع الفارق في قيمة ما يسرق هنا وهناك، وهو فرق يعادل الفاصل الزمني بين المسرحيتين، والذي يتجاوز حوالى تسعين عاما.

مع ابنهم إن شيعوك خليك لطيف
واغويه على طلب الفلوس وسلطه
لو قرش تعريفة عطاء خد ملصمين
هيا الفلوس أمان نجي تجري منين
حين يدخل الكتاب خدمته ورغيف
جلسن إذا قابل أبوه يورطه

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

قال لي إذا أعطاك مخلدوك فلوس
والا عطالك تشتري لحمه وخضار
تربط على خمس الفلوس الى معك
إن كان للشمع أو حق الغنوس
والا العليق اللي يجيبه للحمار
واوحي تقول حاجة لواحد يسمك^(١)

(۱) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ۵۱.

ثم يتطرق الرشود - في مسرحية (لولاكي) - إلى قضية هامة، متعلقة بترك الأبناء في يد الخدم، دون رقابة، ودون متابعة، فالأولاد - أغلى - بالطبع مما تسرقه بزاليا بمعاونة راجو، لكن أن يترك لبزاليا أن تعلم الأبناء، حيث الاختلافات الواضحة، في كل شيء، وكيف للجاهل أن يعلم، وكيف للخائن أن يؤمن.. هاتان قضيتان خطيرتان يطرحهما الرشود.

بزاليا : يا الله تعالوا (... تظهر الخادمة وهي تزودهم بمعلومات خاطئة، وسط اعتراضهم عليها).

خالد : إنتي ما تعرفين تدرسين وقاعدة تعلمينا غلط^(١)

إن من عوامل هدم المجتمع المسلم ما ينتج من تربية (الخادمة للطفل) فيها تولد لدى الطفل إزدواجية في اللغة، وإزدواجية في الدين وإزدواجية في الحب، وغيرها^(٢).

وعندما تشكو بزاليا لصديقتها، ومحرضها، راجو... أنها لا تنام من كثرة طلبات الإبن الصغير صالح، الذي يقلقها بكثرة طلباته للماء، وللحمام.. الخ يقترح عليها راجو بالآتي:

راجو : شوفي.. هذا جيبي غاز وخلي فوطة على غاز... أخذي فوطة وحطي فوطة

(١) مسرحية (المعلمين)، مرجع سابق، ص ٣٣٦، ٣٤٢، ٣٤٣.

(٢) لولاكي، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٣) عميد الرأي العام، لولاكي، جريدة الرأي العام بتاريخ ١٩٨٩/٨/٢٠.

على خشم مال هو.. ينام.. ما يقعد بعد^(١)

وربما لا يقعد صالح أبدا، وكم من الأحداث، وكم من الجرائم... ورغم ذلك فإن الكاتب في مسرحية لولاكي، لم يطرح بزاليا على أنها نموذج للخدمة بل طرحها كشخصية، حتى لا يقع في التعميم، فليست كل الخدمات بزاليا.. فهناك.. من الخدم.. من أخلص في عمله.. وأوفى، وكان أهلا للأمانة، وربما أصبح بحكم الزمن.. وتعاقب الأجيال واحدا.. أو واحدة من الأسرة..

وعليه فإن محمد الرشود لا يلقي اللوم، كل اللوم على الخدمة.. بل نحن شركاء في الذنب، شركاء في الخطأ.. لينتهي مسرحيته بالدرس التعليمي والأخلاقي المباشر.

أبو خالد : وليش تلقين اللوم على الخدمة... ليش ما تحطين اللوم علينا إحنا... إحنا الغلطانين لأنه ما راقينا الخدمة، ولا أشرفنا عليها^(٢).

فلقد أخلت تماما أم خالد بالشرط الثاني - الذي طرحه زوجها أبو خالد وكان من نتيجة ذلك.. أن حدث ما حدث للأسرة، والتي كادت أن تدمرها خادمة.

أبو خالد: ... والشرط الثاني إنك تشرفين عليها وتراقبينها^(٣).

والواقع أن إشارتنا لمسرحية (الخدمين) لمحمد عثمان جلال، والتي كتبها عام ١٩٠٤ لنبرهن على شيئين.

أولهما: أن مشكلة الخدم مشكلة اجتماعية مهما اختلفت البلدان والأزمان، فالمشاكل تكاد أن تكون واحدة. وثانيهما: ويتمثل في طريقة تناول لكل من

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٥٠.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣.

الكاتبين محمد الرشود والذي كتب مسرحية (لولاكي) في عام ١٩٨٩ تقريباً،
ومحمد عثمان جلال والذي كتب مسرحية (المخدمين) عام ١٩٠٤م.

إذ تناول القضية أو المشكلة، كلا الكاتبين بطريقتين مختلفتين فالرشود كتبها
بالعامية المحلية (باللهجة الكويتية) ومحمد عثمان جلال كتبها في قالب أقرب إلى
الزجل، وقد تكون إمكانيات الزجل في مجال الإبداع قد وقفت به عند حدود
النقل والتحويل، دون الخلق والإبداع. فمحمد عثمان جلال، قد برع في الاقتباس
والتمصير، ولم يتجه إلى التأليف إلا في تلك المسرحية الوحيدة، واليتيمة - ورغم
أننا لسنا بصدد المقارنة بين الكاتبين، إلا أن الرشود كاتب مسرحي، أثرى الحركة
المسرحية الكويتية بالعديد من الأعمال المسرحية والكوميديا الاجتماعية
الانتقادية.

والواقع فإن مسرحية (المخدمين) تكاد أن تكون ديالوجاً مطولاً بين البيك
والمخدم من ناحية، والبيك والمخادم من ناحية أخرى، فبقي العمل مسطحاً، برز فيه
صوت الكاتب محمد عثمان جلال في كل ما تنطقه الشخصيات - القليلة - كما
أنه إتخذ موقفاً مسبقاً من الخدم والمخدمين منذ البداية، بما حكم على شخصه بعدم
التطور، وإفتقارها إلى الدرامية، «لقد وقف عثمان جلال في هذه الرواية - (المخدمين)
- مدافعاً عن حقوق طبقة بذاتها، وهي الطبقة المتوسطة التي ينتمي إليها، دونما
مراعاة إنسانية لمن ينتمون إلى الطبقة الأخرى، الأدنى مستوى، والتي أراد أن يجهز
عليها، مادام في هذا الإجهاز تبصير بحقوق ومصالح طائفته وطبقته^(١)».

أما محمد الرشود، فقد تعددت شخصه الدرامية، ونطقت كل شخصية بما
يلائمها - حتى الطفل صالح الصغير - بما أدى إلى تطور - الشخص - والمشكلة
المطروحة، مشكلة الأسرة والخدمة، فتمت الأحداث ومراحل التطور عن طريق

(١) المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مرجع سابق، ص ٢٩٧.

الفعل الدرامي المجسد، في حين أن عثمان جلال، كم كان ساذجا عندما أراد أن يكشف لنا عن مساوئ الخدم.. فعملية الكشف هذه تمت في بساطة وبلا أي مجهود، وعن طريق السرد، وليس الفعل الدرامي التطور والمتصاعد، إن هو إلا سؤال من البيك للخدام، .. فإذا بالخدام ينهال على البيك باعترافات مثيرة.^(١)

وأخيرا... يبقى الرشود كاتباً متفاعلاً مع القضايا الاجتماعية، معاصراً في طرحها.. وتبقى (لولائي) .. مسرحية كويتية خالصة نابضة بالحياة والحركة.

(١) يمكن الرجوع إلى مسرحية الخدمين، ص ٣٣٦.

مسرح الشعب: هو أن يكون للترويح
عن النفس، لأن مسرح الشعب جدير
به ألا يتكلف الصراحة والوقار

ايوريك بنتلي

الفصل الرابع

● الوساطة

● الصدمة الحضرية

● الوحدة الوطنية

الوساطة:

لم يشر الكاتب محمد الرشود إلى قضية الوساطة كمرض اجتماعي إلا في المسرحية السادسة من أعماله، وهي مسرحية (إذا طاح الجمل) إذ تشير غنيمة زوجة مشاري، قولا، في حديثها مع الطبيب إلى مسألة الوساطة.

غنيمة : يعني ماكو فائدة، مراح تكشفون عليه.. لو احنا عندنا واسطة إنجان كذي.. إنجان جيتولنا البيت وعالجتوه وهو نائم في سريره، بس الشرهة مو عليكم.. الشرهة على اللي عينكم^(١).

وإذا كانت غنيمة في مسرحية (إذا طاح الجمل) قد أشارت، مجرد إشارة لمسألة الوساطة فإن الرشود يستدرك الأمر، وي طرح مشهدا كاملا، - المشهد الثالث - في مسرحية (لولاكي)، والمشهد كوحدة بنائية، يعد كاملا من الناحية الدرامية، إذ له مقدمة ووسط ونهاية مع بعض المفارقات، وبعض الصدف ليناقش دراميا - مشكلة الوساطة وما يعانيه الإنسان العادي من جراء ذلك المرض الإداري.

لقد أحضر أبو خالد كل الأوراق المطلوبة - والغير مطلوبة - إلى موظف الجوازات لإحضار خادمة، بدلا من تلك التي هربت - (إنحاشت)، ولكنها مازالت على كفالاته)، ويندهش عندما يعلم أن القانون يمنع ذلك (يعني جدام القانون أنت عندك خدامة، والمشكلة أنه معاشك ما يسمح إنك تجيب خدامة ثانية)^(٢).

وعندما يدخل أبو عبيير إلى قسم الجوازات يقابل بكل ترحاب، ويطلب له الموظف شرابا، وتكمن المفارقة، بل والتناقض في السلوك الوظيفي، عندما نعلم أن

(١) مسرحية إذا طاح الجمل، مرجع سابق، ص ٤.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٣٧.

أبا عبير جاء ليتوسط لابن أخيه، (لأنه عنده خمس خدمات) شفيعا يعني... (١)،
لا شيء في ظل الوساطة،
الموظف : أنا عتاد فيك بوافق له.. وإنت لو يموت ماراح أوافق لك.
أبو خالد : يعني ناس وناس. (٢)

إن الموظف بأحد إدارات الجوازات، يمارس نوعا من النفاق الإجتماعي، فهو
يعامل أبا خالد بنوع من اللامبالاة، وعندما جاء أبو عبير، فإن كل شيء يتأجل
حتى تنتجز معاملته أولا، حتى لو كانت ضد القوانين.

إن هذه اللوحة التي طرحها الرشود في مسرحيته (لولاكي)، تعرض نموذجاً
سيئاً للظاهرة البيروقراطية، بما تستدعيه، عادة من أمراض تدل على سلطان الفردية
المطلق، في نظام الطبقة الإجتماعية الصاعدة (كالوساطة) وتعطيل القوانين، كما
فعل موظف الجوازات، الذي يكيل بمكيالين ويحاسب المواطن العادي (أبو خالد)
بحرفية القوانين، بينما يقابل أبو عبير بكل ترحاب حتى لو تجاوز القوانين، أو
التطبيق الجزئي لها، فالموظف يجهز لأبي عبير خمس خدمات، بما يتعارض مع
القانون، ويمنع على أبي خالد خدمة بدل تلك التي هربت، وهو أمر منطقي تماماً،
وقد يجهزه القانون.

ولم يقتصر أمر الوساطة على الموظف البيروقراطي، بل هو أمر يمارسه رئيسه
في العمل، كواحد من الذين يقودون خدمات التنمية في المجتمع، إذ تتدخل الصدفه
ليلتقي، بو خالد مع رئيس القسم، فيذكره أبو خالد بنفسه.

أبو خالد : أنا أبو خالد سابق الإسعاف.. ما تذكرني.. من شهرين
تقريباً أخذت منك من البيت وديتك المستشفى.. كان وياك ضيق تنفس
موكدي.

(١) المرجع السابق، ٢٩.

(٢) المرجع السابق ص ٣٠

رئيس القسم : أي والله ما قصرت وياي.. نومنتي على السرير وحطيتلي الأكسجين
وقمت فيني قومة.. المهم يلزم خدمة.. أنا حاضِر.

أبو خالد : والله ودي أجيب خدمة

رئيس القسم : بس خدمة - قول ثلاث.. قول أربع.

(للموظف) يا فهد.. خلس المعاملة^(١).

أن مسرحية (لولاكي) تتعرض لعدد من المشاكل والقضايا الإجتماعية التي تواجه
المواطن العادي، الإنسان الصغير، عند إنجاز إحدى معاملاته، فهي تطرح إلى جانب
مشاكل الخدم، مشكلة الإقامات، والإنجار بها، والسفر والعودة بعد ختم الجواز،
ونواحي كثيرة، تعرفها بالطبع وزارة الداخلية.

الصدمة الحضارية وعدم التكيف:

في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) يطرح الكاتب محمد الرشود، قضية قد
نوقشت من قبل في أكثر من مسرحية، وتتمثل في صدمة النقلة الحضارية، وعدم
القدرة على التكيف، من خلال رجل عجوز - كان يعمل في البحر، في الكويت ما
قبل النقلة الحضرية - إذ تفتح الستارة عن منظر للبحر، مع أغنية من أغاني البحر،
ينزل رجل كبير بالسن بلباس البحارة، من أعلى المسرح بواسطة حبل ببطء، فما أن
يصل إلى الأرض حتى تخفت الموسيقى البحرية، ويرفع منظر البحر، ويحل محله
منظر لعمارات متشابكة وشوارع، وجسور وأبراج، ينظر العجوز للمنظر متسائلاً:

العجوز : شنهو هذا؟ (متلفتاً) أنا ويني.. هالمكان غريب أول مرة أشوفه، بنقلات
كبيرة.. وشوارع عجيبة.. وعواميد مرتزة وأنوار.. أنا ويني.. في دلهي؟ لا
دلهي مو كذي أنا أعرف دلهي زين.. شنهي هالديرة - هالديرة ما أعرفها

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٣١.

ولا عمري شفتها.. أنا ويني.. وربعي وينهم.. (يصرخ بصوت عال) يا ريع.. يا ريع.. ماكو أحد.. راحو وخطوني من يروحي^(١).

إن الكويت المعاصرة غدت غريبة على أبناء الجيل الماضي - الرجل العجوز - وغدوا هم غرباء فيها، لقد شهدت تطورات عديدة في شتى مناحي الحياة.

ففي مسرحية عبدالعزيز السريع (١، ٢، ٣، ٤) جعلت الحياة المعاصرة والغريبة على أبناء الجيل الماضي، جعلت الأموات يضيقون بما يشاهدون ويعودون محتجين إلى عالمهم الصامت المظلم، فهو عندهم خير من عالمنا^(٢)، الذي تسود فيه عادات جديدة، ومظاهر حضارية مغايرة لما ألفه العجوز أيام الغوص والسفر، فهو خائف من (صوت الموسيقى الغربية، وأناس يدخلون بملابس حديثة.. ينطلونات جينز وقمصان ملونة، ونساء بفساتين زاهية) شنو هذيلة؟.. أوادم؟ لا ما أظن.. ما أظنهم أوادم.. أقرب ما لهم جنانوة (ير يقربه أحد الشباب بلباس مابع، وشعره على طريقة مايكل جاكسون وببده شنتلة ويسير بدلال، ويتراجع العجوز بجزع)^(٣).

إن العجوز مازال - رغم التطور - متمسكا بالماضي، وتلك مأساته التي تجعله يرى ما يراه، كأنهم ليسوا (أوادم) على حد قوله، إنهم أقرب إلى عالم المجانين، فلم يصادف من قبل تلك الأثماط، ولم يسمع من قبل تلك الأصوات، ولم ير في كويت زمانه تلك العمارات، لقد تغيرت الدنيا في نظره، بل انقلبت مرة واحدة^(٤)، كما قال أبو فلاح من قبل في مسرحية سعد الفرج، (عشت وشفت).

(١) محمد الرشود، مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٦ ص ٣٩.

(٢) د. محمد حسن عبدالله، الحركة المسرحية في الكويت (الكويت: مسرح الخليج العربي، ط ٢، ١٩٨٦) ص ٢٧٩.

(٣) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٣٧، ٣٩.

(٤) أنظر: وليد أبو بكر، القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي (الكويت: دار كاظمة للنشر والترجمة، ١٩٨٥) ص ١٩٥.

إن عجوز - (رجل مع وقف التنفيذ)، محمد الرشود، عندما تضيق عليه الدائرة،
التعبيرية للحصار، حصار الجديد للقديم، يستجد برموز حمايته الماضية (وينك يا
نوخذا.. الحقني.. أنا مخنوق.. مخنوق).. وينكم يا الأجواد يا الطيبين.. (يضحكون
عليه.. أنا هنّي بروحي وسط الجنانوة).. يا ناس أبي ديرتي.. أبي أهلي.. (يبكي
كالطفل).. أبي أمي.. أبي أمي^(١).

إن العجوز، لفرط برأته، ونقائه، يصطدم بواقع مغاير فيشعر بالغربة
الإجتماعية، ويبحث عن ديرته، ثم يبكي كالطفل المفتقد للأمن والحماية، لقد وقع
في وسط أناس غرباء عليه في كل شيء، فبرز عدم التناغم الواضح بين النمو
التكنولوجي السريع وبين التحول البطيء، في النظم العائلية والسياسية وغيرها من
النظم وكذلك في المعتقدات التقليدية والاتجاهات^(٢). وقد لاحظ علماء الاجتماع ما
يعاني منه المجتمع الكويتي، من مظاهر التخلخل الثقافي والصراع بين القديم
والحديث، وتضارب أساليب التفكير والقيم والعادات والسلوك، وغير ذلك من
الظواهر النفسية والإجتماعية المصاحبة للتغير الإجتماعي السريع^(٣).

إن العجوز.. لم يسمع أصواتا من قبل، ولم يتعود إلا على صوت الأذان.
وأغاني البحر، إنه عالم خاص جدا به، فصوت الديك مرتبط لديه شرطيا
بالقيام لصلاة الفجر.. حتى لو صاح الديك في أي وقت.
وعندما تختلط على الإنسان، أشياء حياته، يبقى في ذاكرته كل ما هو مجرد،
وأثناء لحظات الغربة، والخوف، نلتمس الأمان والطمأنينة في الوقوف أمام الله..

(١) رجل مع وقف التنفيذ ص ٣٧.

(٢) يوتومور، تمهيد في علم الاجتماع، ترجمة د. محمد الجوهري، وأنغرون (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠)
ص ٣٥٠.

(٣) د. محمود عبدالقادر، التوافق النفسي والإجتماعي للشباب الكويتي ومشكلاته، (الكويت، رابطة
الإجتماعيين، ١٩٧٥) ص ١١.

نصلي، وها هو العجوز تلقائيا يسمع (أذان الفجر فيقول: خل أقوم أصلي صلاة ربي^(١)).

ورغم أن المسرحيات التي تناولت هذا الموضوع من قبل، قد أثارت المظاهر السلبية - فقط - في الحياة الحضارية الجديدة، فلم يتخطوا فيها - ربما لعجزهم، أو لخوفهم، من الحياة المعاصرة بإيقاعها السريع، فمادامت العلاقات لم تعد كما يريدونها، فالجديد مرفوض.

ورغم المبالغة في تلك الرؤية السابقة، - رغم أننا لسنا بصدد مناقشتها، إلا أنني أعتقد أن محمد الرشود قد طرح المشهد العاشر في مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ)، ليكون اغتراب العجوز، تنويعه على اغتراب، أحد أبناء الجيل الجديد - مثلاً في خالد - الذي دخل مستشفى الأمراض العقلية، إرادياً - هروب من العالم الخارجي الذي لا يعترف به رجلاً كاملاً حراً، في التصرف في أمواله، بل حكم عليه بالرجولة مع إيقاف التنفيذ، في حين أن العجوز المغترب إجتماعياً - لم يتحمل الصدمة الحضارية، ولا العالم الجديد، فاغترب - لا إرادياً - ذهانياً، ودخل أيضاً مستشفى الأمراض العقلية، فكلاهما هرب من الواقع.

فالعالم الجديد، تحكم علاقاته قوانين وأعراف، لم يحدث فيها تغير يذكر، لكن التغير الحقيقي إنما حدث في المظاهر (المدنية) التي واكبت التطور الحضاري ومن هنا - اعتقد - أن عوامل حفز إرادات الصراع غير واردة، ومن ثم ينتفي الصراع بين القديم والجديد، فالعجوز لم يمارس أي نوع من الصراع وفضل الانسحاب.. في هدوء.. مرة إلى عالم الطفولة (أبي أمي.. أبي أمي).

وأخيراً إلى عالم يصبح الخدء فيه سمكة..، إنه عالم المجانين.

العجوز : (يصرخ) سمكة.. سمكة.. ساعدوني يا الربيع (يتجهون صوبه

(١) رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٣٧.

ويشدون الخيط معه فيوضح أن السنارة ممسكة بهذا) المعجوز (ماسكا

بالخذاء) الله صبور

أحد المجانين: لا هامور..^(١).

التعاون والوحدة الوطنية:

في اللوحة الأولى من مسرحية (الكرة مدورة) يصف المعلق الرياضي ما يراه أمامه في أرض الملعب حيث (كابتن نادي القادسية، وكابتن النادي العربي، يتصافحون ويتباوسون، ويتبادلون باقات الورد.. الله.. هذي إلهي الروح الرياضية، لأن اللاعبين كلهم إخوان وزملاء)^(٢).

وفي نهاية نفس اللوحة يعلق المعلق قائلاً: (جمهور العربي ينزل أرض الملعب ويروحون للحكم.. أوه طقوه.. ما يصير يا جماعة.. الريال أبو عيال.. حرام هذا حكم.. ما يجوز.. وينزل جمهور القادسية، أوه تهاوشوا يتطابقون من صبحهم، ما يصير يا جماعة أنتو عيال ديرة واحدة وين الروح الرياضية، وين الأسرة الواحدة)^(٣).

والواقع أنه قد ينظر للمسألة على أنها نوع من الإنتماء لنادي بعينه، والتعصب له.. وتلك مسألة واردة في كل بلاد الدنيا.. هذا إذا أخذ الأمر بشكله الظاهر. ولكن (العمل المسرحي - سيكون للتميز أكثر من سائر الفنون الأخرى، بقدرته على استقصاء المكبوت من الرغبات وإزالة الكوابح التي تحول دون التغيير، وتخليص الأفراد من قيود تقف أمام أي احتمال أو ضرورة)^(٤)، وعليه فإن البعض

(١) مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٢) محمد الرشود، الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة ١٩٨٨، ص ٩.

(٣) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ١٣.

(٤) المسرح والتغيير الاجتماعي في منطقة الخليج العربي، مرجع سابق، ص ٩.

يرى أن الرشود، قد حاول إسقاط دلالات سياسية، كقضية الطائفية، التي نعرفها، وقد نظر إلى الأمر على أنه أمر عادي، إذ أن أبناء الطائفة الواحدة، قد يعانون فروقا على صعيد داخلي، وخارجي، كالفرق بين الإهتمام بنادي القادسية، والإهتمام بقضايا الكرة والملاعب. (الخ) (١).

وكما هو معروف، فإن الكاتب المسرحي، أي كاتب، إنما ينتقل دوما من الجزئي لمناقشة الكلي، وما الكرة والملاعب، والشغب بين المشجعين، إلا بمثابة الجزئي الذي طرحه الرشود، ليتجاوزه المتلقي للتفكير في الكلي، ويختتم المعلق المسرحية، بتوجيه رسالة مباشرة، ومحددة، تكون بمثابة الدرس التعليمي..

المعلق : تبون الرياضة ترجع مثل قبل؟

الجميع : نعم.. نعم

المعلق : مدوا أيديكم لبعض.. وتركوا الخلافات وتصافحوا وتباوسوا وانسوا اللي فات.. ويجهدي ويجهلك تحقق الغايات (٢).

إن المعلق، يؤكد أن التعاون والإتحاد والخبة.. وتناسي الخلافات يحقق النجاح والنصر، ورفع اسم الكويت.. عاليا في شتى الميادين.

وفي حوار مع الشيخ فهد الأحمد، يوصفه المستول الأول عن الرياضة في الكويت، قال بعد أن شاهد المسرحية: (٣).

المسرحية موجهة إلى ربط المجتمع وربط الفرد بأرضه ووطنه، وربط المجتمع ككل.. فهي تبذل مثل ما شاهدنا، التفرقة بجميع أشكالها، سواء كانت طبقية أو

(١) أنظر: جريدة الوطن في ١٠/١٩٨٨.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٥٣.

(٣) حوار مع الشيخ فهد الأحمد، جريدة الرأي العام، الكويت، بتاريخ ٢٤ / ١٠ / ١٩٨٨. ورغم أننا نناقش نصا مسرحيا، إلا أن الموضوع المناقش هنا، -يحمل قدراً كبيراً من الحماسية مما اضطرني إلى أن أعود إلى كل المقولات التي قيلت في العرض، ووجدت أن حوار الشيخ فهد الأحمد يحسم الأمر فاستعنت به.

قبلية أو طائفية.. وتحاول توحيد المجتمع.. وتفكك المجتمع شيء خطير، والكل يعرف.. نحن في بلد تعودنا.. وواجهنا المخاطر سنوات وسنوات، وتاريخنا يشهد بأن هذا البلد.. أته المخاطر من الخارج تغلب عليها، لكن الآن مخاطر هذا البلد المعطاء من الداخل.. وهي التفرقة العنصرية أو الطائفية أو القبلية.

في مسرحية (أزمة وتعدي)، حيث كان الوطن في محنة، تتضاءل كل الخلافات وتصبح الدعوة للتعاون واجبة صريحة، (ربعن تعاونوا ما ذلوا) ويستخدم الكاتب كل الأساليب للدعوة للتكاتف، فيستخدم الأمثال الشعبية، ولعل التراب يجمع.. ويوحد، فهذا هي أمل الراوية، المعاصرة تذكر بأيام البحر.

أمل : ... وبفضلكم أتو يا عيال السفينة

وبحارتهما.. وبشكاتفكم وتأزركم وتعاونكم راح يتحقق هدفنا كلنا^(١).

وحتى الآن تعتبر دعوة أمل للتعاون، عامة. غير محددة، ومطلقة، فتطرح القضية - قضية الوحدة الوطنية - بشكل مباشر وصريح^(٢)، وهي أول مرة تطرح بهذه الصراحة في مسرح محمد الرشود،

أمل : .. وقصة خطوبتنا بروحها تصلح مسرحية

فهد : أي والله.. وأنا ما أنسى ذلك اليوم.. يوم رحنا

أخطبك.. أبوك وأهلك كلهم رفضوا لأنني سني.

أمل : وهم أهلك عارضوا وما وافقوا على زواجنا لأنني شيعية.

فهد : هالافكار ماكانت موجودة عندنا بس من بدت الحرب مع إيران اشتغل

الإعلام العراقي وقام بثير الفتنة الطائفية السني يكره الشيعي.. والشيعي

يخاف من السني.

أمل : في يوم الغزو دم السنة والشيعية كله توحده

(١) محمد الرشود، مسرحية أزمة وتعدي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، القاهرة، ١٩٩١، ص ٢٠.

(٢) طرحت القضية من قبل وبشكل مباشر، في مسرحية سعد الفرج، حامي الديار.

وسال على أرضنا الطيبة في الروضة وكيفان.. وفي الرميثة والجابرية.
فهد : وثبت بالنليل القاطع إن الكويتيين وقت الشدايد طائفة واحدة وإيد
واحدة.. وقلب واحد^(١).



(١) مسرحية أزمة وتعليق، مرجع سابق، ص ٤٠.

الفصل الخامس

مشاكل الكرة

● التحكيم

● المدرب

● الإعلام الرياضي

● مشاكل الأندية الصغيرة

● مشاكل الشهرة

مشاكل الكرة:

إذا كانت الدراما تطرح سؤالا، وعلى المتلقى أن يفكر فيه، ويشارك في محاولة تجاوز أي نوع من الإغتراب، وصولا إلى الحل.. فإن القارئ يمعن وتأنى لمسرحية (الكرة مدورة) لمحمد الرشود، يدرك أن الكاتب في ملهاته الانتقادية، لم يقصد مطلقا الطرح المباشر الذي طرحته المسرحية، والمتمثل في المشاكل التي تطرحها اللعبة، فيما يتعلق بالجمهور، واللاعب، والمدرّب، والإداري والتوادي والإعلام الخ..

فربما يبدو للوهلة الأولى، أن المسرحية تحدثت عن مجال شغل المجتمع الكويتي، بجميع شرائحه، السياسية والإعلامية والحكومية والأهلية والرياضية وكما نعرف، هي قضية إجتماعية، طرحت على الساحة الكويتية، والمسرحية فرضت علينا بأن نرى عيوبنا، والإنسان بطبيعة الحال، يتصدى، ويحاول أن يخفي عيوبه، لكن مسرحية (الكرة مدورة) كشفت عيوبنا،^(١) بل ربما تجاوزت ذلك بكثير، إذ أصبح لكرة القدم، ومشاكلها، في المسرحية، رمزيتها التي تتخلل الحياة العامة والخاصة، وتنتحل كثيرا من المجالات، لغة المباريات الكروية: روح الفريق، قواعد اللعبة عدالة التحكيم، إصابات اللاعبين، الإحتياطي، الخروج على خطة اللعب، أو التقيد بها، الوطن مرتبط بنتيجة المباراة المهمة، ونموت فداء لفريقنا^(٢).

والواقع إن المسرحية في جوهرها، ومضمونها، لا تقف عند حدود التعصب الكروي، بل تربطه بمظاهر أخرى.. وكرة القدم - ليست إلا جزءا صاخبا من مشروع سياسي أيديولوجي ضخم، وصناعة كبيرة في - بعض - مجتمعات (الإقتصاد الحر)، والعالم الثالث، للتسلية، وقضاء وقت الفراغ، وربما قتل القدرات والخصائص الإنسانية معه، وأهداف هذا المشروع هي تحويل المجتمع إلى أفراد على شاكلة

(١) حوار مع الشيخ فهد الأحمد، جريدة الرأي العام بتاريخ ٢٤ / ١٠ / ١٩٨٨.

(٢) إبراهيم فتحي، عالم كوره، مجلة المسرح، العدد الرابع، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٧، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص ٩٤.

بوحمد، والرجل، كنماذج للسفاهة والتفاهة، لا تشغلنهما إلا هموم الإستهلاك والإستهلاك، وأيضا مشجعي الكرة في اللوحة الأولى (يدخل شخصان يرتديان البشت ويتجهان صوب المقصورة).

أحدهما: العشرة آلاف بتخسرهم مثل الورد.. هذا ييا القادسية ما يغشمر الآخر: انت تحلم.. العشرة آلاف دينار.. أنا بأخذها منك وانت تضحك نسيت المباراة اللي فاتت يوم تتراهن على سيارة.. ترى السيارة استعملتها يومين، وبعدين قطعتها السابق.

أحدهما : عواض عليك.. بس أنا قبلها شماخذ منك؟

الآخر : (باستخفاف) شاخذت؟ آخذت ساعة بألفين دينار.. شنو يعني.

أحدهما : بس هالمرة ماراح تقلت مني القادسية مستعد لكم زين.

الآخر : يعني والعربي نايمين.. لا ييا.. هذيلة اسباع ويغلبونكم^(١).

فمباراة اليوم مباراة حاسمة وهامة بين القلعة الخضراء والقلعة الصفراء ، ويصف المعلق في آخر اللوحة الأولى ، مشهدا مؤسسا للتعصب الأعمى لتشجيع نادي القادسية أو العربي ، والذي يصل حد المراك.

(جمهور العربي ينزل أرض الملعب ويردحون للحكم .. أوه طقوه .. ما يصبر يا جماعة ... وينزل جمهور القادسية .. أوه تهاوشوا ... يتطاققون من صبحهم .. ما يصبر يا جماعة .. أنتوا عيال ديرة واحلة .. وين الروح الرياضية .. وين الاسرة الواحلة)^(٢).

وعندما يتجادل أحمد ومعه نورية مع شقيقها صلاح ومعه أمه حول الكرة، يدخل الأب، على أصواتهم المرتفعة.

(١) مسرحية الكرة ملورة، مرجع سابق، ص ٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٣.

الأب : كرة تخليكم تصارخون وتناحرون وتكرهون بعض، ليش النجرة والصراخ، شسالفة.

أحمد : ماكو شي عمي.. بس إحنا قاعدين نتناقش^(١).

لكن الأب، يمتلك وعيا عميقا، بحكم الخبرة، إذ يضع يده على قضية هامة وخطيرة.

الأب : وما لقيتوا لكم موضوع ثاني تتناقشون فيه غير الكرة بس تبون الحق.. حكومتنا ترى صبح ذكية حطتلكم ها - لطباخيه وسوت الملاعب عشان تلهيكم وتشغلكم عن المشاكل الكبيرة، عندنا.. علشان كذيه إهي قاعدة تهتم بالرياضة أي إهتمام^(٢).

وحتى نهاية المشهد الأول من اللوحة الثانية، يمكن اعتبار أن المسرحية بمثابة دعوة أخلاقية حميدة إلى نبذ التعصب لهذا النادي أو ذاك، وكأنها تجسيد درامي لأغنية صباح الشهيرة عن الأهلي والزمالك، أو ما بين العربي والقادسية، محتارة والله.

الأتنين هايلين.. الأتنين جامدين.

إن مسرحية الرشود تسلط الضوء على أفراد مبعثرين منعزلين يعيشون معا في حياة إجتماعية صاخبة عبر الإلتزام إلى هذا النادي أو ذاك، وتكشف كوميديا الرشود الراقية عن انعدام ما يربط هؤلاء الأفراد معا، الغارقين في حمى بلهاء وهوس مسعور لتأييد هذا الفريق أو ذاك، فما مسئوليتهم، التي يفرضها عليهم الإلتزام لهذا النادي أو ذاك، وما نصيب مزاوله الرياضة أو ترقيتها، أو حتى الإلزام بقواعدها السليمة وأخلاقياتها داخل أليات الإحياء، وعدوى التثاؤب والصراخ

(١) للمرجع السابق، ص ٢٢.

(٢) للمرجع السابق، ص ٢٢.

المشترك والصراخ المضاد^(١).

وتتجسد أمامنا في اللوحة الأولى طريقة التفكير والسلوك القائمة على تلقي اللغة السلبية، والإثارة الحادة الثقافية دون الإسهام في خلق أسباب المتعة، متعة العمل والإبداع، والمشاركة المشوثة، بل الهرب من كل ذلك واعتباره عبثاً.

التحكيم:

ومنذ أن قدم للذبح، في مقدمة مسرحية (مصارعة حرة) الحكم الدولي الحازم ابو العينين - الكفيف - ليحكم مباراة المصارعة، بين الثور والفراشة، حيث (يقف الحكم حائراً على الحلبة، ويقف في مواقف خاطئة (وبعيدة عن اللاعبين، ثم يجلس ويسقط المصارعان عليه)^(٢) أكد محمد الرشود موقفه الساخر من اللعبة ومحكمها، ثم يدخلنا طرفاً، كمشاهدين في اللعبة المسرحية.

في مسرحيته (الكرة مدورة) والتي يوجد بها نوعان من الحكام، في لعبة ذات شقين، فالجمهور حكم على اللعبة المسرحية (حكماً أهو أنتو.. واحنا نعرفكم ما تجاملون ولا تكذبون وعقب ما تنتهي لعبتنا، بتصدرون حكمكم علينا، واحنا راضين بها لحكم)^(٣). وحكم آخر في لعبة شعبية، يحكم المباراة فيها الحكم الدولي صالح أبو كحة، الذي حكم حتى الآن ستين مباراة دولية، وليؤكد الرشود التناقض والسخرية، من اللعبة كلها، (فالحكم يرش البخاخ بقمه بين لحظة وأخرى ومساعد الحكم تسقط نظارته)^(٤).

(١) عالم كرة كورة، مجلة المسرح، مرجع سابق، ص ٩٣.

(٢) مسرحية مصارعة حرة، مرجع سابق، ص ٢٠١.

(٣) محمد الرشود، مسرحية الكرة مدورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٨٨، ص ١.

(٤) مسرحية الكرة مدورة مرجع سابق، ص ٩.

فالرشود بهذا الوصف، (الحكم الكفيف في مصارعة حرة، والحكم المريض في الكرة مدورة، إنما يعرض النماذج للمريضة، ليمعن في السخرية من المطروح، لإدراكه أنها لعبة.. لعبة شعبية كبرى تثير الأسى أكثر مما تثير الضحك).

المعلق : قول.. للقادسية.. لاعبين العربي محتجين.. يروحون للحكم هم يقولون تسلل.. مشرف الفريق يبعد اللاعبين عن الحكم.. جمهور العربي ينزل أرض الملعب.. ويروحون للحكم.. أوه طقوه ما يصير يا جماعة.. الريال أبو عيال.. حرام.. هذا حكم.. ما يجوز^(١).

المدرّب والتدريب:

وقبل المباراة ينتحى مشرف الفريق بمدرّب النادي العربي، ويقترح أن يستريح على، هذه المباراة، فأصابته لم تشفى بعد.

المدرّب : بس وجوده في فريق وايد دروري، وانت يعرف هذي مباراة مهم كثير.

المشرف : بس إذا لعب إصابته ممكن تزيد وحالته تسوء أكثر.

المدرّب : وإذا ما لعب ممكن فريق يتغلب.. إنت يعرف على هجوم كويس.. وكل نوادي يخاف منه.

المشرف : بس هذا بيصير على حساب مصلحته،

المدرّب : مش مهم.. المهم النادي يفوز.. إنت ما تعلمني شنو أنا بسوي، أنا مدرّب وأنا مسؤول وانت لا يتدخل في شؤوني.. أوكي^(٢).

ولا يختلف مدرّب نادي القادسية في لامبالاته باللاعبين، وسلامتهم، عن مدرّب النادي العربي، كلاهما يبغي الفوز بأي وسيلة.

(١) المرجع السابق ص ١٤.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٧،

مدرب القادسية: (مكلماً أحد اللاعبين) أنت عبدالله لازم يراقب علي وايد... ما تخليه يفوتك... وإذا إضرب هو.. اكسر رجله بس المهم لا يسوي قول علينا.. أو كي.

عبدالله : بس علي مصاب ولين كسرت راح ينتهي..

المدرّب : مو مهم.. خليه ينتهي.. المهم.. احنا نفوز في مباراة

عبدالله : بس هلا لاعب في المنتخب.

المدرّب : مو مهم المنتخب.. المهم المباراة^(١).

إن المسرحية، تطرح نماذج للمدربين، بشكل يشير السخط، فالمدرّب في المسرحية سواء أكان في النادي العربي، أو نادي القادسية، نموذجاً معدوم الضمير، فاقدر للمسؤولية بلا إنسانية وأنانية، المهم أن يكسب فريقه، ويحصل على مكافأة الفوز، حتى لو تحطم لاعب، حتى لو خسر المنتخب لاعبا ماهرا مثل علي. ورغم انها لعبة، إلا أن الخطط توضع، والمناورات واردة، كأننا في معركة قتالية.. وكما طرحت المسرحية نماذج للحكام المرضى فسيولوجيا، تعرض أيضا نماذج للمدربين المرضى سيكولوجيا، إنها نماذج لا تمت للروح الرياضية، وأخلاق الأبطال بصلة.

الإعلام الرياضي:

ولا تكتمل اللعبة، أي لعبة، إلا بالإعلام، والإعلان عنها، فالمعلق الرياضي المسرحي عبدالوهاب محمد، يصف اللعبة المسرحية، من مسرح الدسمة، ويقدم اللاعبين (الممثلين) ويشرح أصول اللعبة وكيفية التحكيم فيها، ثم ينقلنا المذيع إلى ستاد صباح السالم لنشهد لعبة كرة القدم، وعليه فإن اللعبة التي تقدمها مسرحية

(١) المرجع السابق، ص ٨.

(الكرة مدورة) لعبة مزدوجة، (لعبة مسرحية كوميدية، ولعبة كروية رياضية).

وقد أتاح الكاتب محمد الرشود، الحرية للمعلق للتنقل بين كلا اللعبتين، في أي زمان ومكان، فهو تارة في استاد صباح السالم، يعلق على المباراة، ويقدمها، وتارة راوية، يصف المشهد المسرحي، أو الكروي، تارة في منزل أحمد يتدخل، وأخرى يتحيز.. إنه شخصية متمدة، لها القدرة على أن تقوم بأكثر من شخصية، وهنا يكمن الجانب الملحمي فيها - وأحياناً ينتقد وأخرى يقدم النصيحة، وثالثة يطرح الدرس الأخلاقي، تارة جرسون وتارة فراش، وتارة مترجم.. إنها نموذج لشخصية متجددة ومتلونة، إنها أقرب إلى المهرج، لكنها لا تحمل فلسفته.

في اللوحة الأولى، يطرحه العمل المسرحي، كشخصية تثير السخرية، فبينما يعلق على المباراة (يشوت أحمد الكرة في المعلق فيسقط على الأرض متألماً.. وتسير المباراة بهذه الطريقة الكوميدية)^(١).. وفي نهاية اللوحة الأولى (يأتي مجموعة من الجمهور للمعلق يحاولون ضربه)^(٢) فيحاول الهرب.

في اللوحة الثانية يشرف المعلق على تغيير ديكور المسرحية، وفي المشهد الأول من اللوحة الثانية، يذلف إلى بيت نورية خطيبة اللاعب أحمد فيصف المكان والمستوى الاجتماعي والاقتصادي، ثم يتدخل في مالا يعنيه، فيطرده والد نورية الأب : في بيتي وتغلط على.. يالله اطلع به، ما كو تعليق.. يالله به^(٣).

ثم يعقب بحديث حكيم حول المرأة، وقوتها التي تنبع من ضعفها، ثم يصف زفة أحمد وعروسه نورية.

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٩.

(٢) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ١٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١٧.

وليس صدفة أن تطرحه المسرحية في أكثر من مهنة في أكثر من مكان، ففي
 المشهد الثاني من اللوحة الثانية، يعمل جرسونا.
 المعلق : إحنا الحين في مطعم من مطاعم الدرجة الأولى.. وأنا هنّي اشتغل
 جرسون.. حسب ما طلب منّي المخرج^(١).
 في المشهد الثالث: ينقل على الهواء مباشرة إذاعيا، الوصف التفصيلي للحياة
 - المباراة - الزوجية بين أحمد وزوجته نورية، فالمعلق هنا يتحول إلى مراسل إذاعي.
 المعلق : اخواني وأخواتي .. أحبيكم من هذا الاستاد ويسرني أن أكمل الوصف
 التفصيلي للمباراة - قات من زمن المباراة ست شهور والنتيجة أثنين/ واحد
 لصالح أحمد، والقول الثاني جا على نورية بسبب تسرعها وعصبيتها^(٢).
 في المشهد الرابع يتحول المعلق إلى فراش منهمك في تنظيف المكتب.
 المعلق : أهلا حضره المدير.. أهلا وسهلا.. أشرقت الأنوار.. المكتب نور.
 المدير : روح سوق السمك، واشتر.. وبعدين عندنا الهندية مريضة ودها للطبيب..
 مو محلي وأكو بضاعة.. ودها الخزن^(٣).
 في اللوحة الثالثة، يسافر مع المنتخب إلى (الهند وأثناء إقامة دورة آسيا هناك
 والفريق اللي يلعب مو محدد.. يمكن يكون قدم.. سلة - طائرة - المهم أنه فريق
 كويتي يلعب بالخارج)^(٤).
 ويرصد المعلق كل التصرفات، في الخارج مركزا على السلبيات والأخطاء
 التي تصدر من الإداريين واللاعبين.

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٢٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٢.

ويتابع المعلق سلوكيات الإداريين، والجهلة منهم، فالبعض لا يعرف الإنجليزية مثل نموذج أبو جمال، عما يسيء إلى صورة الوفد في بلد أجنبي، ويتابع نموذجاً سلبياً سيئاً إلى جانب جهله باللغات، وهو متسبب، لا يصلح للإدارة والإشراف. أبو جمال : أي سكران، شفيها.. العاطسة فضت رحت أترسها^(١). كما أن المعلق يملك روحاً رياضية عالية فالكرة غالب ومقلوب^(٢). وأخيراً يطرح المعلق درسه الأخلاقي.

المعلق : مدوا ايدينكم لبعض وتركوا الخلافات، وتصافحوا وتباوسوا .. وانسوا اللي فاتت... وبجهنك وبجهدي نحقق الغايات^(٣).

ويبقى سؤال: ترى هل يمكن أن يقوم المعلق في المسرحية، وهو بهله الملامح وتلك الصفات المتلونة، في أكثر من مهنة، بعضها مهن رثة (فراش - جرسون)، أن يتلو على المشاهد للمسرحية، أو القارئ حكيمته النبيلة تلك؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ستحدد أي غايات يقصد الكاتب محمد الرشود، وهذا أمر سنتناوله بالتفصيل عند الحديث عن النماذج في مسرح الرشود.

مشاكل الأندية الصغيرة

في لقاء مع أحد الشخصيات الرياضية - في نهاية اللوحة الأولى، من مسرحية (الكرة مدورة)، يسأل المذيع بعض الشخصيات الرياضية عن رأيهم في المباراة، بين القادسية والعربي.

وضيفه الأول (أهو الأخ أحمد أبو دبة، ويظهر أحمد وهو رجل في

(١) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٤٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٣.

الخمسينات ذو كرش كبير^(١).. وأحمد أبو دبة عضو مجلس إدارة.. ورياضي..
مازال يركض كل يوم على البحر.
أحمد أبو دبة : كنت أَلعب طمباخية في الفريج.. وكنت أحسن قوُلجي.. كانوا
يشوتون على بس ما كان أحد يقلر يجيب قول على لاني كنت
أسد القول^(٢).

إن أحمد أبو دبة - غودج سلمي لعضو مجلس الإدارة وكل خبراته الرياضية
التي أهلكته لهذا المنصب الهام، أنه كان يلعب طمباخية، في الماضي، إنه شخص لا
رأي له في المباراة، لأنه لا يعلم علم الغيب، ويرفض دوري الدمج.
أبو دبة : لا.. تبي تحط الأندية كلها تلعب مع بعض ما يصير.
لازم يكون هناك درجة أولى، ودرجة ثانية، كون الناس طبقات.
وهكذا وبدلا من أن تعمل الرياضة على الوحدة، ينادي أحمد أبو دبة،
بالطبقية حتى في الرياضة، إنه غودج للجهل والتخلف.
ويلتقي المذيع بنموذج آخر، بالأخ متعب صعق، رياضي وعضو مجلس إدارة
أحد أندية المناطق النائية!!

متعب: وين المناطق النائية في الكويت - أبعد منطقة ما تاخذ نص ساعة
بالسيارة وتوصلها.
وإذا كان الناس يخطئون بتسميتها، بالمناطق النائية، فلا يصح للإعلام
الرياضي ممثلا في المذيع أن يخطئ مع الآخرين، ويهاجم متعب الإعلام الرياضي
دون هراة.
متعب: أشوف في مبارياتنا لي لعب الساحل مع خيطان، أولى لعب

(١) المرجع السابق، ص ١١.

(٢) مسرحية الكرة ملورة، مرجع سابق، ص ١١.

الصليبيخات مع التضامن ما تسوون هالصيحة. والأندية الكبيرة لي لعبت تقومون لها الدنيا.. يعني على ناس وناس.. لازم تهتمون بالأندية الصغيرة عشان تكبر، والكويت فيها أربعتش نادي مو أربعة^(١).
ويؤيد متعب دوري الدمج ليرتفع مستوى الأندية الصغيرة، وفي كلمته الأخيرة.

متعب: أنا أقول: أنه ما في داعي للتفرقة.. إحنا كلنا نخدم الرياضة ولازم وزارة الشؤون تعاملنا مثل بعض ولا تفرق بيننا.. أندية يبنون لها ملاعب ومنشآت ولي عجزت ميزانيتهم إمية ألف يسدودون لها وأكو أندية منسية لا ملاعب، ولا منشآت وإذا عجزت ميزانيتهم خمسين دينار ودوهم النيابة.. بالله هذا يصير^(٢).

والواقع، أن متعب بهذا الطرح، إنما ينم عن وعي فطري، فهو يدرك الخلل في جهاز الإعلام الرياضي، والضجة المفتعلة حول الأندية الكبيرة، ويدرك أهمية أن يلعب الفريق الكبير القوي مع الفرق الأخرى ليرتفع مستواها، وليس في حاجة للعبقريّة كي يعرف الفرق في مدى الإهتمام بالأندية الكبيرة (ملاعب، منشآت) فهذا شيء يراه بعيون رأسه، وبشكل أعم وأشمل يدرك أن الرياضيين جميعا سواء في أندية كبيرة أو صغيرة، هم أبناء وطن واحد.

والمسرحية، تشير الى نماذج إدارية، في المجال الرياضي، بعضها سلبي، أبو دبة، وبعضها إيجابي مثل متعب، من ناحية، كما تشير بل وتدين الإعلام الرياضي، من جهة أخرى..

(١) للمرجع السابق، ص ١٢.

(٢) الكرة ملورة، مرجع سابق ص ١٣.

مشاكل الشهرة:

ويحصل الإعلام الرياضي، بشتى صوره وأنواعه على أن يمتص الناس أنماط سلوك النجوم وأبطال الملاعب، واختياراتهم وتفضيلاتهم التي ترسمها الإعلانات، والإعلام، وبذلك تتشكل لدى معظم شخصيات المسرحية عقلية الإنقياد المبهتج، ونرى لديهم أنواعا سلبية من الإستجابة للأحداث، وقوالب سلوك مستعارة. فنورية تهدد اسرتها بالانتحار إذا ما تزوجت اللاعب المشهور أحمد، والشباب يحسدونه.

الأول : ييا هاللاعبين عايشين.. البنات يلاحقونهم ملاحقة .

وتؤكد نورية قول الناس.

نورية : بس هذه ما صارت كل ما تروح مكان قاموا يغازلونك ويطالعونك، ولا

يحبسون حسابي، جني ماني ويأك.

وعندما تدخل المرأة تنظر لأحمد اللاعب المشهور وتتجه إليه

المرأة : بس شكلك وايد أحلى من التلفزيون..

خصوصا وانت لابس الفتره والمقال تجن^(١).

.. إحنا بالبيت كلنا معجبين بأحمد.. وخصوصا أخوي على (بغرام وغزل)

يحبك حب ماصار، وموت فيك.. ملزق صورتك في كل مكان.. على الطوف

والبيان.. ومسجل كل لقاءاتك.. أهو متمني من زمان يكلمك بالتليفون بس

مستحي.. ممكن تعطيني رقم تليفونك.

ورغم ثورة الزوجة نورية، وحنقها على الكرة، فلولها ما عرف الناس زوجها

أحمد بهذه الصورة، فالبنات تلاحقه، بل ويطلبنه بالتليفون.

صوت نسائي (في التليفون): أنا معجبة فيه.. أنا أحبه

وتصل المشاكل إلى قمتها بين أحمد ونورية، فتترك له حرية الاختيار.

(١) الكرة ملووة من ٢٧، ٣٤.

نورية : يا أنا.. يا الرياضة^(١).

ولم تنته مشاكل اللاعب عند هذا الحد، بل إن المشاكل مستمرة، فهو ترس في عجلة الرياضة كمؤسسة عملاقة.

فمشاكله تبدأ، منذ بداية المسرحية - وما الشهرة - إلا غلاف خارجي يخفي وراءه الكثير من الأحزان، فإصابته لا تعني شيئا للمدرب، فلي لعب وهو مصاب، حتى لو حدثت مضاعفات.. أما اللاعب الإحتياط، فمن الممكن أن يظل إحتياطيا لمدة طويلة، عليه أن يصبر حالما يعتزل أحدهم أو يصاب إصابة بالغة.

لاعب إحتياط: يا ما تلعبوني، أو خلوني أروح لنادي ثاني ألعب فيه أكو أندية وأيد محتاجة للاعبين^(٢).

إن اللاعب مجرد (رقم معين، في لعبتنا هذي)^(٣).

كما أن اللاعب لا يواجه المشاكل في النادي فقط، بل هناك مشاكل في عمله الأساسي، فاللاعب غير متفرغ، للعب، إذ لم يطبق نظام الاحتراف بعد، فهو يعيش على الأقساط والسلف، وإمكاناته لا تسمح له بالزواج.

الأب : .. يا بيا الزواج مو لعبة يهال - مو طمباخية
الزواج مسؤولية.. أختك ياهل بعلمها صغيرة.

وانفرت في شهرته.. تشوف صوره في الجرايد والتلفزيون إنعجبت فيه^(٤).

ويتزوج أحمد من نورية، بعد أن هددت أسرتها، ولكنها تعيش دائماً في عراك مع زوجها المحمل بالمشاكل.

(١) المرجع السابق، ص ٣٨.

(٢) الكرة ملورة مرجع سابق، ص ٨.

(٣) الكرة ملورة مرجع سابق، ص ١٥.

(٤) الكرة ملورة مرجع سابق ص ١٩.

صلاح : بس أنا مستغرب شلون أحمد يقدر يلعب وعنده كل هالمشاكل^(١).
نورية.. أنا أبي أعرف إتنه اشتستفيد من الكرة..
قاعد تضحي في شغلك.. أبي فايده واحدة بس.. فلوس؟
وين الفلوس.. يا حسرة.. الأقساط قاعدة تطاردنا كل شهر^(٢).
والمشاكل أيضا التي يواجهها أحمد، على مستوى العمل الوظيفي، إذ تشير
المسرحية مشكلة تفرغ الموظفين الرياضيين.
وعندما يطلب أحمد من مديره في العمل، أن يسمح له بالقيام بإجازة لمدة
شهرين يرفض المدير.
أحمد : أنا ماني ماخذ إجازة علشان أرتاح أو أروح أصيف أنا بأخذها علشان أخدم
البلد.
المدير : وشغلك في الإدارة مو خدمة للبلد... وإلا إحنا قاعدين إهني نلعب ونضيع
وقت.
أحمد : وأنا لي سافرت مع المنتخب يعني ما راح أشتغل.. أنا أداوم عندك ست
ساعات، هناك أنا طول اليوم في المعسكر، تدريب ولعب ومعامانة..
وتعب.. يكفي الحكمة وفوق هذا مو محصل إلا الخصم والإنذارات ولفت
النظر.
المدير : الغلط مو منا الغلط من المسؤولين اللي وظفوكم، وإلا المفروض إنهم
يفرغوكم حق الرياضة، ولا يحسبونكم علينا موظفين وانتوا ما
تداومون^(٣).

(١) الكرة ملووة مرجع سابق، ص ٣٦.

(٢) الكرة ملووة مرجع سابق، ص ٣٧.

(٣) الكرة ملووة، مرجع سابق، ص ٤٠.

ويعد المدير هنا في رفضه للإجازة، وترك حرية الاختيار لأحمد، إما الرياضة أو الوظيفة، يعد تنويعه على زوجة أحمد نورية التي طرحت نفس الاختيار من قبل. صوت زوجته، يا أنا يا الرياضة (يتكرر عدة مرات) صوت المدير يا الوظيفة يا الرياضة^(١).

إن نورية زوجة أحمد أكثر وعياً منه، فهي تترك أن حب الجماهير للاعب الكرة حب مؤقت، (الناس يحبونك لأنك موجود جدامهم، وقاعد تونسهم.. لكن حين تترك الكرة، راح ينسونك ولا يحسون فيك)^(٢).

ويصدق حُسن نورية، فعندما يفشل أحمد في إصابة المرمى (قناني الماء والحجارة تتساقط على أحمد من الجمهور، وهو ينزل إلى الأرض رافعاً يده ليتحاشاها وينزل إلى أن يجلس، والقناني، والصخر تتساقط عليه)^(٣).

ورغم أن أحمد لاعب كرة ماهر، إلا أنه لا يدرك أصول اللعبة.. إنها لعبة، أدركتها نورية قبله، فهو مازال يملك قدراً من البراعة وحسن التية، فعندما يرفع رأسه وسط أكوام قناني الماء والحجارة، وينظر للجمهور (وصوته أثناء حوار مع زوجته يتداعى إلى مخيلته «الناس أوفياء وما راح ينسون تضحياتي، بيتسم، ويتكرر الجملة، فيضحك بصوت عال وهستيري، لقد جاءت لحظة أقرب إلى لحظة التنوير، التي تكشف للأبطال التراجيديين - مدى خطئهم - لكن بعد فوات الأوان، فداثما ما تأتي تلك اللحظة متأخرة.

إن أحمد... ضحية الرياضة، وضحية الآخرين، وفي مقدمتهم حلم الشهرة والمجد، ضحية للعبة أكبر منه كثيراً، وقد لا يدركها أبداً.

(١) المرجع السابق، ص ٤٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٧.

(٣) الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٤٢.

أن مسرحية (الكرة ملورة)، تشير إلى ضخامة مؤسسة كرة القدم ونفوذها الهائل، فهي في كل بلاد الدنيا - مؤسسة تجارية عملاقة، وإعلانية عملاقة، تشغل وقت ملايين من الناس، وتقوم بشراء النجوم المحترفين والمدربين الأجانب، والدعاية والإعلان، وتنظم المباريات، ولا يسأل أحد ما فائدة كرة القدم، بهذه الطريقة للمجتمع، وللناس، للذين يمارسونها وهم آحاد، وللذين يتفرجون عليها وهم ملايين لا أحد يسأل عن أهداف المباريات.. هدف الكرة هو الإنتصار فقط^(١).

وهذا ما لم يفهمه اللاعب أحمد زوج، نورية، واعتقد أن محمد الرشود.. قد فهمه وأجاب عن السؤال الذي طرحناه في بداية الموضوع، أجاب عليه في مسرحية.. الكرة.. ملورة، التي كشفت هيوبنا^(٢).

إن هدف المسرح هو الإمتاع والتعليم، هو المنفعة، وإثارة الفكر، وطرح القضايا لتبصير المتلقي، فيعمل على تجاوز السلبيات، «لأن مشاركة الفنان اليوم والمسرح بالذات لمعالجة أو طرح مثل هذه القضايا سيعتبر خطوة كبيرة بالنسبة للرياضيين وسنستفيد من هذه الخطوة - بأننا سنعرف الحقيقة التي ربما نتجاهلها بعض الأحيان، وربما نحاول أن نخفيها، لأنها بالفعل لها تأثير.. لكن هذا هو الواقع»^(٣).

(١) عالم كرة كورة، مرجع سابق، ص ٩٥.

(٢) حوار مع الشيخ فهد الأحمد، حول مسرحية الكرة ملورة، جريدة الرأي العام، بتاريخ ٢٤ / ١٠ / ١٩٨٨.

(٣) الشيخ فهد الأحمد، حوار حول مسرحية الكرة ملورة، جريدة الرأي العام بتاريخ ٢٤ / ١٠ / ١٩٨٨.

يقول الرجال إننا معشر النساء قد كتب علينا أن نقيم في عقر دارنا لأنه لا حياة لنا خارجها، في حين كتب عليهم (الرجال) أن يواجهوا الموت بين أسنة الرماح، يا للحمقى، إنني على استعداد أن أخوض حومة الوغى ثلاث مرات عن أن أتحمل متاعب الحمل والولادة مرة واحدة فقط.

ميليديا - يوريليس

الفصل السادس

قضايا المرأة في مسرح الرشود

- دور المرأة
- صراع الأزواج
- المرأة والانتخابات

دور المرأة:

منذ أن قالت نورا، بطلة مسرحية إبسن الشهيرة (بيت الدمية) قولتها الشهيرة (لقد ضحت ملايين من النساء بكل شيء من أجل رجالهن) خرجت من منزلها بعد أن أغلقت الباب بقوة خلفها، بحثاً عن حريتها، بعيداً عن سجن الزوج، وتراوح، موقف كتاب المسرح من المرأة، كوجود هام له كيانه الخاص في المجتمع. وإذا قلنا إن المرأة تعد درعاً أو حصناً منيعاً للرجل، تحفظ له بيته وماله وتقوم على تربية عياله، بالإضافة إلى بعض اللواتي يشاركن الرجل عمله اليومي إذا اقتضى الأمر، فإن الزوجة تلعب دوراً رئيسياً في استمرار عجلة الحياة اليومية، ويتطور المجتمع تطورت، ولم تقف جامدة، وساهمت في كل حركة إيجابية، وتحملت عبء معظم الميادين العامة.

وفي الكويت تحملت المرأة مسئوليتها كاملة، وإن تأخرت بعض الشيء عن بعض الدول العربية، ولكن بالقياس الزمني فإن المرأة الكويتية قد اختصرت المسافة الزمنية، وقفزت بخطى جريئة إلى ساحة الإنتاج في مختلف الميادين، وكزوجة شاركت الرجل مشاركة إيجابية في بناء الدولة والإنسان^(١).

ورغم ذلك، فإن تركيب الأسرة الكويتية - في المسرح ظل تركيباً أبوياً باستمرار، قرب الأسرة - الرجل - هو قائدها المتحكم في مصيرها، الأمر الناهي، الذي يجب على الجميع أن يسمعوا كلمته وألا يرفعوا صوتهم فوق صوته، حتى لو اختلفوا معه^(٢)، ولا تملك الزوجة إذا غضبت، إلا أن تذهب إلى بيت أهلها، غاضبة أو مطلقاً.

ويقترن الإستقلال الفكري - بالنسبة للمرأة في المسرح الكويتي، بالإستقلال

(١) د. فوزية مكاي، المرأة في المسرح الكويتي (الكويت: ذات السلاسل، ١٩٩٣) ص ١٢٧.

(٢) القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ٩٤.

المالدي، أو هو ثمرة له^(١).

وقد تجنبت معظم الأعمال المسرحية الكويتية، ذكر المهن التي لا ترحب بها البيئة ذات الميراث البدوي في مفهوم العمل، لدلالاتها على تدني المنزلة الاجتماعية، ولأنها مهن يدوية^(٢)، ولذلك فقد أوجد لها المجتمع وظيفة محددة داخل البيت في دائرة ضيقة، وقد تناسى الرجل أو الزوج، أن تلك المرأة مخلوق مثله تماماً، يمكن أن يكون لها رأي، وعقلية خارج نطاق البيت، تعادل رأيه، إن لم تفقه أحياناً، ورغم ذلك فلم يستغل رأيها حتي لمجرد التشاور^(٣)، ونتيجة لعدم الاهتمام، بوجهة نظرها، ومناقشتها بشكل ديمقراطي، فإن الشجار لا بد حادث.

إن معظم الشخصيات النسائية في مسرح الرشود، شخصيات لا تحصل على أي شيء إلا بالرجاء، فالسماح والمنع وقف على الزوج، وهي دائماً ما تتشاجر مع زوجها، وشجارها راجع إلى عدم وجود أرضية فكرية مشتركة من ناحية، وعدم توافر حرية مناقشة قرارات الأسرة من ناحية أخرى، فالكلمة الأخيرة للرجل.. الزوج، وعليه فإن الزوجة كثيراً ما تلجأ إلى أمها (الحماة)، العدو التقليدي للزوج. في مسرحية (أرض وقرض) وفي المشهد الثاني يدور الشجار التالي بين

صالح الكاشي، وزوجته قسيمة.

قسيمة: إذا كنت تحبني لازم تحب أمي.

صالح: بصراحة أمك ما تتحب.

قسيمة: عن الغلط.

صالح: إنت ما تعلميني الصبح والغلط.

قسيمة: إنت مغرور.

(١) المرأة في المسرح الكويتي، مرجع سابق، ص ١٦٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣١.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٣، ١٣٤.

صالح: اللي يتزوجك لازم يتغر.

قسمة: تطنز علي.. هذه آخرتها.

صالح: والله البركة في أمك^(١).

(ويدور شجار بواسطة البلاي باك، بصور سريعة جدا، ويؤديه الممثلون بالحركة ثم تتدخل لبنى لتقطع الحوار).

إن هذا الشجار ليس مرده، خلاف في الرأي بين الزوجين، لكنه نتج نتيجة تدخل طرف ثالث في حياة الزوجين، هي الحماة، أم قسمة.

صالح: أنا أخذت هالشقة هذي لأنها رخيصة.. وبعدين شدة أمك انقطعت عنا.. كانت تحبين كل يوم وتشب الظو بينا^(٢).

فالحماة أحد أسباب الشجار، لتدخلها، الدائم في حياة الأسرة، وسنناقش نموذج الحماة في الأسرة الكويتية في موضوع آخر عند الحديث عن النماذج في مسرح الرشود - من ناحية، وسوء تصرف الزوجة، وعدم تقديرها، لأعباء زوجها المالية، سبب المشاكل من ناحية أخرى.

قسمة: أنا مليت من هالعيشة.

صالح: قولها.. قولي إنك ما تحبيني.. لو تحبيني ما كسرتي كلامي، وتزوجين من وراي وتشترين غرفة الطعام.

قسمة: أنا مالي كلمة عندك.

صالح: أووه.. هذ مهني عيشة.

قسمة: ما دام هالعيشة ماتعجبك طلقني.

صالح: روجي.. انتي طالق^(٣).

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ١٧.

(٢) للرجع السابق، ص ١٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٢.

ولا تملك قسيمة القدرة على إتخاذ رد فعل مناسب، فتلجأ إلى أمها.
قسيمة: (لحظة صمت وتوقف سماعة التليفون) بما صالح طلقني.. طلقني..
لحقي علي.. أنا تطلقت^(١).

ورغم أن الطلاق قضية إجتماعية كبيرة، لها أهميتها، إذ يترتب عليها تنكك الأسرة، فإن أسباب الطلاق هنا غير كافية لحدوثه، فشراء غرفة طعام جديدة دون علم صالح الكاشي، ليس مبرراً كافياً للطلاق، ولو أن كل امرأة اشترت لبيتها غرفة طعام، طلقت، ما استمرت الحياة الزوجية، وأنهارت الأسرة، وليس تدخل الحماة، بهذا الشكل الذي طرحته المسرحية، مبرراً للطلاق، وليست تكاليف تعديل البيت الجديد، ومعاناة الزوج مالياً، مبرراً أيضاً للطلاق وعليه فإن حدوث الطلاق فيما أعتقد، راجع إلى عدم وجود أرضية فكرية مشتركة بين الزوجين، وعدم إتاحة الفرصة للزوجة لتعيش مشاكل زوجها الإقتصادية.

وترى مسرحية (الكرة مدورة) أن الحياة الإجتماعية الأسرية، المكونة حديثاً، بمثابة مباراة بين الرجل - أحمد - وزوجته نورية، وإن كانت نتيجة المباراة بين الزوجين بعض الأهداف أو الأجوال لصالح أحدهما، لكنها لم تصل إلى حد الطرد أو إنهاء الحياة الأسرية وفشلها، بعد ستة شهور من الزواج.

المعلق: إخواني وأخوتي.. أحييكم - من هذا الأستاذ ويسرني أن أكمل لكم وصف المباراة، فات من زمن المباراة ستة شهور، والنتيجة ثنين واحد لصالح أحمد.. والقول الثاني جا على نورية بسبب تسرعها وعصبيتها، وإحنا دائماً نقول للاعبين لا تعصبون، واحتفظوا بهدوئكم لأنه اللي يعصب دائماً يخسر^(٢).

إن خسارة نورية، هنا في تلك المباراة الزوجية، ترجع إلى ظرف خاص جداً،

(١) مسرحية أرض وقرص، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٣٢.

فغيرتها الشديدة، لها ما يبررها، فأحمد زوجها، لاعب مشهور، صنعت منه أجهزة الإعلام الرياضي غودجا - أو سوبر مان - في نظر المراهقات، وإن كنا نتحفظ أخلاقياً، وليس فنياً - على اعتبار أن العلاقة الزوجية، بكل قداستها، وحرمتها تشبه مباراة كرة القدم، فالحياة الأسرية والزوجية، أسمى من أن تكون لعبة أو مجالاً للفرجة والتسلية .

إن نورية زوجة صغيرة، تنقصها الخبرة، والتقدير لظروف زوجها الشاب لاعب الكرة أحمد، لذلك، فإنها تضع نفسها في مجال أدنى منها، ومن حياتها الأسرية مع زوجها الذي تضعه في موقف الإختيار، بينها وبين مستقبله الكروي .

نورية: أنا ماني غلطانة: أنا صبرت عليك .. وتحملت وايد بس الحين نفذ صبري، وما أقدر أتحمّل أكثر .. وبإ إنا إنك تتفرغ لي وتهدي الرياضة أو طلقني وخطك ارتاح .

أحمد: (باندعاش) نورية .. إنتي شتقولين؟
نورية: يا أنا .. يا الرياضة^(١) .

وبعد زواج دام فترة طويلة، وأثمر عن إبتنين، عاشت خلالها غنيمة مع زوجها مشاري، لا حول لها ولا قوة، كأنها إحدى قطع الأثاث في بيته، ومع ذلك راضية صابرة، مغلوقة على أمرها، يفاجئها مشاري زوجها بالسؤال:
مشاري: أقولك تحبينني؟

غنيمة: عجيبه .. أول مره تسألني ها السؤال .. كان ودي تسألني . من زمان بس إنت ما كنت فاضي .. أنا لو ما أحبك ما صبرت عليك طول هالسنين ..
والبحان ما تحملت شريك، وسهراتك في الشاليه، لو واحدة غيري تشوف ريلها يجي سكران (بغيط) والحمرة اللي تلمر دشاديشك، وتدمر مشاعري ..

(١) الكرة منورة ، مرجع سابق، ص ٢٨ .

نسيتهما.. وغترك.. غترك لما اشمهم القى فيهم ريحة مرة.. وأموت.. أموت
قهر.. ودي أشقهم وأشق كل الفتر اللي بالدنيا.. شفت شكرت كنت أعاني
وانت لاهي ولا أنت حاس فيني^(١).

ان للمسرحية طرح نموذجاً، للزوجة المغلوبة على أمرها، والتي تعلم يقينا
بخيانة زوجها ولا تتحرك، إذ أن مبررها أنها تحبه لمواقفه وطيبته.. لكننا نسأل أي
طيبة تلك وكل مبررات الانفصال مشروعة. وشتان بين غنيمة التي تعلم بكل ذلك
وتصمت، ونورية زوجة أحمد في الكرة مدورة، وتطلب الطلاق مجرد الغيرة.. ربما لأن
غنيمة أكبر سناً وأعمق تجربة، من نورية، وربما لأن لديها أطفال، تتحمل من أجل أن
تستمر الحياة الأسرية.. ربما!!

ورغم أن شخصية غنيمة كما رسمتها مسرحية (إذا طاح الجمل) وشخصية
نورية كما في مسرحية (الكرة مدورة) من الشخصيات (المحددة الأبعاد)، منذ بداية
المسرحيات إلى نهايتها - إلا أن الرشود رسم صورة عميقة للزوجة في المسرحيات
التالية على ذلك، فبدت أكثر عمقا، وأكثر درامية، وأوضح في تطورهما.

فالأم (الزوجة) في مسرحية (لولائي)، نموذج، للزوجة المتحركة، دراميا -
فهي أكثر قدرة على تحمل المسؤولية، في البداية، ملزمة لمعانة زوجها، وربما نالت
قدراً من الاستقلال، لأنها تعمل في مهنة الخياطة والتي تتكسب منها، ثم صاحبة
محل لصناعة الأزياء، مما أعطها إستقلالية أكثر، وحرية حركة، الأمر الذي أدى إلى
اعتمادها كلية على الخادمة، فادانت المسرحية عمل المرأة خارج المنزل، وحكمت
على استقلاليتها بالتوقف، إذ خسر ابنها صالغ، الذي أصبح عاجزاً، واكتفت بصب
اللوم على بزاليا الخادمة، وبذلك تؤكد المسرحية حكمها بالفشل على تجربة عمل
المرأة خارج بيتها، وأهمال وظيفتها كم زوجة، ترعى بيتها، وتراقب وتتابع
خادمتها.

(١) مسرحية إذا طاح الجمل، مرجع سابق، ص ٢٧، ٢٨.

.. ولنتابع معاً - تطبيقياً - كيف تطورت شخصية أم خالد.

الأم: ... أبوكم مسكين قاعد يشتغل ويتعب علشانكم وأنا صابرة خياطة حق الناس - أخيط هدومهم وأحمل فرقرتهم علشان تعيشكم أحسن عيشة.. أبوكم ريال فقير وأنا قاعدة أساعده (١).

إن الزوجة أم خالد تتكاتف مع زوجها لتربية الأبناء، وضمنان معيشتهم في مستوى لائق، يفوق دخل سائق الإسماع.

أم خالد: مصارييف البيت ثقيلة ولازم أساعدك وأوقف معاك.. أنا حاسة فيك وعارفة شككر إنت قاعد تتعب علشاننا.. وأنا لما أساعدك. موعيب.. أنا مرتك وحبيبتك (٢).

ورغم أن أم خالد الزوجة، تساعد زوجها، وهذا أمر طيب، يحسب لها، إلا أن إهمالها لواجباتها تجاه زوجها، أمر يحسب عليها. أبو خالد: حتى هدوم ما عندي، والله حاله.. والله طرطره.

يعني لا أكل، ولا هدوم، يعني شسوي في روحي أشق هدومي (٣)، أفصح بهم يشق ملابسه) .. هذا مو بيت هذا.. جاي تعبان من الشغل، مودي عشرين مريض للمستشفى، واجي البيت هلكان، ما ألقى غذا الله يرضى كذي (٤).

ويبدو أن الموقف السابق، بمثابة المقدمة الصغرى للمسرحية، والتي توشي بسلوك أم خالد بعدما تأتي الخادمة، وتترك كل شيء عليها، وتهمل تماماً بيتها وزوجها وأولادها، وهذا ما يؤكد أبو خالد في المشهد الثاني من الفصل الثاني، إذ

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٢.

(٢) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٨.

(٣) في مسرحية إذا طالع الجمل، تعلن غنيمة عن غضبها برغبتها في شق غرة زوجها، وأبو خالد يعلن عن غضبه بمحاولة شق هدومه، للتنفيس عن ثورته.

(٤) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٧.

ترك حتى أمر اختيار الطعام للخادمة بزاليا.

أبو خالد: طبعاً.. أكيد ما عندك وقت.. صابرة سيده أعمال
وتاركة الخدامة تتصرف فينا مثل ما تبني^(١).

إذ يبدو أن وصول الخادمة إلى منزل أبو خالد، كان بمثابة نقطة الهجوم على حدث ساكن، يتمثل في الزوجة أم خالد، والتي تغيرت شخصيتها تماماً وتحولت من النقيض إلى النقيض، من زوجة حريصة على مساعدة زوجها وتربية أبنائها، إلى زوجة لا مبالية، تحولت من زوجة صابرة مغلوقة على أمرها إلى امرأة (سيده أعمال) حققت ذاتها من خلال استقلالها المادي، ومن خلال مشروعه الصغير فاعترب زوجها عنها واغتربت عنه، لدرجة إرسال التحيات والسلامات عبر الخادمة.

أم خالد: بزاليا.. شوفي بوخالد شيببي.

بزاليا : (تخرج) (وترجع بزاليا) بابا يقول شلونك.

أم خالد: قول لي طيبه الله يسلمك^(٢).

وإذا كانت مسرحية (لولاكي) قد أدانت المرأة، فإن الكاتب محمد الرشود يطرح الوجه الآخر، أو الشريك الآخر في الأسرة، وهو الزوج، إذ يبرز سلبيات الزوج في مسرحية (لولاكي 2) والذي انصرف تماماً عن تحمل أي مسؤولية في أسرته، فقد «تنازل الأب بعد مواجهة ضغوط الأسرة عن سلطته، ورضي بالحل الديمقراطي، ولكن هذا الحل قاد الأسرة إلى التحلل، وإطلاق حرية الغرائز، ومن ثم ضل الجيل الجديد طريقة إلى الحرية»^(٣).

الأب: السالمية زحمة وما تبقى سيارة فوق سيارة. والشباب هناك رايعين جاينين يغازلون في البنات، والبنات لايسين بنطلونات ضيقة ونفاني قصيرة.

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ٤٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٩.

(٣) المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، مرجع سابق، ص ٢٩٩.

فتوح: يبا الله يخليك ودنا.. خل نشوفهم.
فوزية: أي والله يبا تكفي أنا من زمان ماشفت بنات..
ودنا السالية إذا تعزني..^(١).

وتشير الأم إلى مسؤوليات الأب التي أهملها.
الأم: بس إنت عندك مسؤوليات في البيت، والمفروض تقوم فيها أنا
بروحي ما أقدر أدرس اليهال وأهتم بالبيت - السالفة ماهي سالفة
فلوس، ومحد يوت جوع إحنا نبيك إنت، حنانك نبي حبك، نبي
دفعه الأسرة^(٢).

وعندما يحاول الأب البنشرجي، أن يجد بعض المبررات، لعدم القيام بدوره
كأب، وكرب للبيت يتهم زوجته بعدم النظام، فتصعد الأم من هجومها الذي يصل
إلى حد السباب.

الأم: إنت سلمي.. ما عندك إحساس بالمسؤولية.
الأب: أنتي المهملة والفوضوية وماشية على البركة.
ويحتدم الصراع بين الزوج والزوجة، ويمكن أن يفتر، ثم يحل بعد فترة، ولكن
تدخل الجدة (الحماة) دوما ما يفسد كل شيء.

الجدة: كل هذا وينتي مهملة، صبح انتوا الريايليل ما يبين في عيونكم شيء..
الأب: إنت سكتي ولا تتدخلين.. كله منك.. إنت ساس المشاكل.. والله
إذا بتسوين مشاكل ما نبيك وييتي يتعذرلك.

الأم : تعطرد أمي يا بوفهد.. هذي آخرتها.. هذي آخره العشرة بس الشره
مو عليك، الشره علي أنا اللي صبرت عليك إمشي بما.. إمشي.. إحنا
مالنا قعدة في هالبيت^(٣).

(١) محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة بالآلة الكاتبة، ١٩٩٢، ص ٢١.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٠.

(٣) مسرحية لولاكي 2، مرجع سابق، ص ٣١.

ونتيجة لذلك، يفتقد الأبناء رعاية أمهم وحنانها، فيوشكون على الضياع دراسياً، ونفسياً، بل وربما يتطور الأمر أكثر من ذلك ليصل إلى حد الانحراف. لكن الأم رغم غيابها عن المنزل فهي تتابع أولادها، في مدارسهم، وتتابع حياتهم - تليفونيا - ومعنويا.

ويحتار الأب، إذ يمارس دوراً لم يخلق له، ولا يمكن أن يمارسه كما الزوجة، التي يخلق غيابها عن بيتها حالة من الفوضى والاضطراب.

الأب: بس أنا ما أقدر.. ما أقدر يننتوني.. ذبحتوني طيرتوا عقلي بس ما فيني أكثر من كذي.. هالبيت بيخلص علي.. أنا ما أقدر أتحملمكم بروحي.. روحوا شوفوا أمكم. نادوها.. أنا ما أقدر بروحي.
(تدخل الأم مع الأبناء والأب بمصاحبة أغنية لولاكي)^(١).

إن الصراع بين الزوج والزوجة في مسرح الرشود، يمكن أن نجمله في العوامل الآتية:

- عدم التوافق الفكري، بين الزوجين، كما أن مستوى التعليم والثقافة أثرهما في ترابط الأسرة، على المستوى الفكري.
- إغتراب أحد الزوجين، عن الآخر في العمل، وعدم القيام بالمسؤوليات التي تخص أحد الزوجين، تجاه البيت والأبناء (لولاكي، لولاكي 2).
- كثرة متطلبات الإنفاق المعيشي الذي يصل أحيانا إلى حد التبذير والإستغراق في حمى الشراء، ففي مسرحية (أرض وقرض، ولولاكي 2) حدث الشجار بين الزوجين نتيجة لشراء غرفة سفره، لا تستعملها الأسرة، والشجار على مصاريف السفر (يا معيريس).
- تدخل الحماة، عنصر فاعل في هز استقرار الأسرة في مسرح الرشود (أرض وقرض - الكرة مدورة - لولاكي 2).

(١) للرجع السابق، ص ٦٣.

● هذا بالإضافة إلى الغيرة (الكرة مدورة) واللامبالاة، والعناد، والشك في مسرحية (إذا طاح الجمل).

لقد أخذت سلطة الأب تنحسر وتراجع الطاعة والواجبة له، وانتشرت روح التمرد في الأسرة، ومن رموزها لدى الأبناء وبدأت تضعف أواصر صلاتهم، بأفراد العائلة^(١) كالأعمام في، (مصارع حرة)، والأخوال في (رجل مع وقف التنفيذ)، والجدات في (لولائي).

صراع الأزواج:

أما صراع الزوج والزوجة في مسرحية (انتخبوا أم علي) فهو صراع داخلي، مر بعدة مراحل نفسية.. حتى أدى في النهاية إلى أن يطلب أبو علي من زوجته أن تختار.

وإذا كان محمد الرشود قد بنى مسرحيته (إذا طاح الجمل) على الافتراض وتابع ردود الفعل النفسية عند الشخصيات، فإن نفس البناء تقريبا طرحه في مسرحية (انتخبوا أم علي) مفترضا.. ماذا يحدث لو ساعد أبو علي زوجته ورشحت نفسها لعضوية مجلس الأمة ونجحت.. ليعكس الرشود الوضع تماما وتبقى المبادرة طوال المراحل النفسية التسع في يد أم علي على المستوى الدرامي فالصراع داخلي، والخلاف في مسألة نفسية بالأساس.

إن أبو علي كان يعتقد أنه بموافقة علي ترشيح أم علي، وتشجيعه لها وخوضه الحملة الانتخابية بجانبها، كان يعتقد أنه سيظل الزوج، ولم يفكر أنه بنجاح أم علي، سيصبح لها شخصيتها الاعتبارية بحكم كونها نائبة في البرلمان، ولنتابع مراحل الصراع النفسي الداخلي، فما هي المرة الأولى التي يطرح فيها الرشود، الرجل مدافعا عن نفسه أمام زوجته أم علي (تؤثر لأبو علي فيحضر ويدور

(١) للسر والتغير الاجتماعي الخليج العربي، مرجع سابق، ص ١٢١.

حوار هامس وغاضب بينهما)

بو علي: .. ليش منعنوا الناس يسلمون، ليش تلزونهم وتخشنون معاهم
أيو علي: (مدافعا) إنتي تعبانة وهم ظابين عليك.. حبينا نريحك.
أم علي: (بعضية وبصوت منخفض) لو كنت تعبانة لازم أتحمّل.. هالناس
وقفوا معانا.. وليش تسوي حاجز بيني وبين الناس^(١).
أيو علي: (يغيط واستهزاء) أنا غلطان يا حبيبتي.. كان المفروض أخليهم
ينهدون عليك، ويطيحونك بالقاع، ويدوسونك.
والموقف الثاني، وإن لم تكن أم علي سببا مباشرا، فهي على الأقل طرف
فاعل، خطوة ثانية لتحجيم (أيو علي) - من قبل الوزير الذي دوما يتجاهله،
ويقاطعه، وينظر له باستغراب، مما سيؤدي إلى رد فعل مباشر وقوي (فيقدر التحجيم
يكون رد الفعل، فيقدر ما تهمش شخصية ووجود أبو علي، يزداد انفعاله حدة.
أيو علي: (مجاملا) والله يا سعادة الوزير شرفتنا بهالزيارة والمقر الانتخابي نور
بوجودك
الوزير: (يتجاهله ويحدث أم علي).. (يقاطعه ويوجه الحديث لأم علي)
(ينظر إليه باستغراب)^(٢).
والموقف الثالث من (مواقف الصعود والهبوط) صعود أم علي، وهبوط أبو
علي، يتم في لقاء أم علي مع السفير، لأخذ علة صور تذكارية.
المصور: عاوزين نأخذكم صورة (لأبو علي) بس يا أخ لو تقوم عشان أصور
العضو مع السفير.
أيو علي: (بامتياز) شنوا!!
أم علي: قوم أبو علي عشان الريال يصور.

(١) محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣، ص ٣٩.

(٢) إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٣٩.

أبو علي: (بأسى) إيه.. حاضر (يشهض ويقف بعيدا ينظر بمرارة على المصور وهو يصور أم علي مع السفير ضاحكة، مبتسمة في علة مواقف)^(١).

ونتيجة للمواقف الثلاثة المحبطة التي مر بها أبو علي زوج العضوة أم علي، ونتيجة للتغير الذي حدث في بيته نتيجة تزاحم المراجعين على بيت العضوة، أصبح أبو علي غريبا في بيته.

أبو علي: هذا بيتنا.. معقولة هذا بيتنا.. كذي صار.. ما أصدق.. جنة حلم ..

بس حلم مزعج.. كابوس.. أنا حاس بغربة - حاس إني غريب في

هالبيت هالبيت موييتي.. أصلا لا يمكن يكون هذا بيت.. صار بيتنا

مستباح^(٢) لكل الناس.. منتهك.. في كل وقت يستبيحونه صبح

وظهر وليل ماكو راحة.. بالاول.. آه با الأول.. أيام حلوة.. كان البال

مرتاح ..^(٣).

لقد أصبحت أم علي شخصية عامة، أكثر من كونها زوجة لزوجها، فقد

أصبحت بائعة الجواني السابقة، تشارك في الندوات، تتحدث في قضايا المرأة لقد

ازدحم جدول مواعيدها حتى على زوجها، فلم يكن له حجز بجدول المواعيد.

أم علي: .. وقولوا لأبوكم لا ينظرني على الغدا ولا على العشا..

برنامجي وايد مزدحم^(٤).

(١) المرجع السابق، ص ٤١.

(٢) في مسرحية الدرجة الرابعة لعبدالمعز السريع، ١٩٧٧، طرح الكاتب على لسان وليد الحوار التالي: (صار بيتي مثل الشارع ماله أي حرمة.. الناس تمش وتطلع من دون استئذان.. أنا ما أعرف اللي يدشون ويطلعون.. أنا صرت غريب..) وحوار أبو علي، في مسرحية محمد الرشود انتخبوا أم علي يكاد ان يكون - في المقطع السابق - نفس حوار وليد في الدرجة الرابعة مع اختلاف تفصيلات الموقفين وان كان كلا التعبيرين يدلان على حالة من الاغتراب يعيشها ابو علي ووليد.

(٣) المرجع السابق ص ٤٥.

(٤) المرجع السابق ص ٤٧.

إن أم علي لم تغترب عن زوجها وأولادها فقط، بل اغتربت عن ناخبها أيضاً.

أبو أحمد: (مندهشا) وليش بتلبسين البرقع؟ بتروحين عرس؟
أم علي: وشلون أطلع.. والناس قاعدين بره محاصرين البيت.. ولي شافوني بيعطلوني ثلاث ساعات.. أحسن شيء أتتكر عشان لا يعرفوني^(١).
إن أبو علي يحمل ميراثاً اجتماعياً، يعمل على ترسيخ جذور السلطة الأبوية في أسرة أبوية، تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة أو المتوسطة المتميزة، بكثرة طموحاتها وأحلامها، وترتفع نسبة الاتجاهات السلبية للأباء في هذه الطبقة، نحو زوجاتهم، ولا يختلف ذلك عن موقف البرجوازية الصغيرة أو المتوسطة، في بعض البلاد العربية. التي تمارس قمعاً أكبر نسبياً لحرية الأبناء والزوجات في التصرف، مقارنة بالطبقات الدنيا والعليا^(٢).

إن أبو علي يرفض في مجتمع شرقي - أن يكون البيت بيت أم علي، توارث أن الرجل هو الذي يملك، (ذلك يكون رد فعله عنيفاً لا أخوي هذا بيت أبو علي.. أجب لك ورقة البيت عشان تتأكد)^(٣)، إن أبو علي يفر من الحصار الجديد، ويلجأ إلى الأوراق الثبوتية، كأساس ليقنع الآخرين، فقد بدأ الشك - يتسرب إلى نفسه - كشخصية درامية.

ويلحق الرشود شخصيته، في مراحل اغترابها.

(جرس الباب، فيذهب أبو علي ليقفتح الباب).

أحدهم: (بمسكا رسائل وبطاقات بيده) هذا بيت أم علي^(٤)..

وعندما يتسلم أبو علي بطاقات الدعوة ويوقع باستلامها.. يقرأ (السيدة أم

(١) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٢) المسرح والتغير الاجتماعي، مرجع سابق، ص ٢٩٦.

(٣) مسرحية أم علي، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٤) انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٤٨.

علي وزوجها المحترمين، «يقرأ البطاقة الثانية» السيدة أم علي وحرمةها «معلقاً» وصبرت حرمةها يعد^(١).

لقد اكتسبت أم علي قوتها من موقعها، واستقلالها، وتلاشت سلطة الزوج، فحدث خلل في التركيبة الأسرية، حدث نوع من تبادل المراكز، والأدوار.. فلقد أصبحت أم علي في مكانة الزوج، وأصبح الزوج تابعاً للعضوة، الزوجة.

الرجل: أنا أبي حل.. أبي ولدي يطلع
أبو علي: شوف أخوي.. أحسن لك وفر وقتك.. أم علي ما تتدخل في
هالمواضيع.

الرجل: وانت منو عشان تقول الكلام هذا؟
أبو علي: أنا زوج أم علي.

الرجل: إنت زوج أم علي، مو أم علي.. لي صرت عضو.. وجيتك تكلم.. داز
وجهك وقاعد تفتي على شنو؟ (خارجاً)
إنت نافع روحك، ونافع نفسك ليش.. ترى إنت أقصاك زوج
العضوة.. يعني زوج الست^(٢).

لقد تراوح رمز الأيوه على خشبة المسرح، بين أن يطفو فوق السطح وبين أن يغوص بدلالاته الدرامية في الأعماق، بل إن تعدد الحلول، التي يفترضها وجود الأب على المسرح، وازدواجية الجذور التي يقوم عليها، أتاحت الفرصة لأن تتزاحم العناصر الجادة مع العناصر الهزلية، والعناصر الواقعية مع العناصر الرومانسية والميلودرامية في بنية العمل المسرحي، الأمر الذي جعل مضمون رمز الأيوه، يتحرك صعوداً وهبوطاً بصورة تبعث على تنافر العالم الدرامي من حوله^(٣).

(١) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٩.

(٣) المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، مرجع سابق، ص ٢٩٨.

إن أم علي قد أصبحت، بحكم وضعها ككناينة، في مجلس الأمة، معبرة عن آراء الجماهير.. أصبحت شخصية عامة، أخلصت في مهمتها الجديدة، متجاوزة وضعها كزوجة.. تابعة لزوجها في مجتمع، يعقد السلطة والمبادرة فيه للرجل. وكأنها قالت بينها وبين نفسها، قولة توماس بيكيت الشهيرة، في مسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية)^(١)، فها هو أبو علي لم يخرج مع زوجته أم علي منذ شهرين أنه ينتظرها في قلق، ويمني نفسه بعشاء حالم، لكنها تأخرت، بل ولن تأتي.

أبو علي: (بلهفة) وبتك؟ تأخرتي.

أم علي: الاجتماع في اللجنة طول - توني خالصة.

أبو علي: يعني لأنني جايه بالطريق.

أم علي: لا والله - بو علي ما أقدر أجبي - صابر لأنني معزومة على عيد ميلاد خلود.. أنت تعشى مع العيال.. وأنا بجي الساعة ثعش^(٢).

إن أم علي تقوم بكل أعباء ومتطلبات، عضو مجلس الأمة الذي يجامل، ويخدم، ويحل مشاكل أبناء دائرته، حتى على حساب وقت راحته، والحق أن النظر إلى عضو المجلس بهذا المنظور الضيق، قد لا يتفق مع ما يجب أن يكون عليه عضو المجلس فهو يمثل جموع الناخبين، ويناقش قضايا عامة، ليست بالضرورة أن تكون مشاكل دائرته الضيقة، أو مصالح فردية لبعض الناخبين من أبناء الدائرة.

أم علي : ... من صرت عضوة وانت متغير علي.. تصرفاتك مو طبيعية.

أبو علي: تصرفاتي مو طبيعية لأنه حياتنا مو طبيعية، لأن الوضع اللي

عايشين فيه غلط^(٣).

(١) عندما أعلن توماس بيكيت للملك هنري أنه إذا وهب حياته لخدمة الكنيسة، فلن يجامل أحدا حتى صديقه الملك هنري.

(٢) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٥٠

(٣) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٥٢

وتساءل أم علي: كيف يكون الوضع فيه غلط، وأنت الذي جعلتني أرفع نفسي ووقفت بجاني حتى نجحت، والآن يجب عليك أن تفرح، وتساندني.
أم علي: إنت اللي حطيتني بها القفص ولما دشيت فيه صحت على حرامية^(١).

إن أم علي تتهم زوجها، بأنه قد أخطأ التقدير، والخطأ في التقدير، بعد بمثابة الخطأ التراجيدي، والذي سيؤدي بأبو علي إلى نهاية مأساوية، تتمثل في الإحباط.
أبو علي: أنا ماكنت متصور إنه حياتنا بتنقلب فوق حدر وإن بيتنا بينعفس.. علاقتنا تفككت.. انتي بصوب والعيال بصوب.. وأنا ضايع.. أنا أيلك توفقين بين المجلس والبيت.. بيتك له حق عليك، ولازم تهتمين فيه^(٢).

والواقع، لا بد أن يكون أبو علي مدركاً منذ البداية، أن الخدمة العامة لها كوادرها، أما أن يأتي الآن ويطلب من العضوة، أن تكون زوجة وعضوة، في نفس الوقت فهذا أمر صعب.. فقد أقسمت أم علي منذ البداية أن تكون في خدمة قضايا الناس.

وعليه فإن السبب الأرجح، هو الذي تطرحه أم علي، وقد دللنا عليه من خلال تطور الحالة النفسية لأبو علي، وتصاعد الإحباطات التي يعيشها.. لأن زوجته تصعد، والزوج يهبط.. أنه داخلياً كرجل رافض لتبادل المواقع.

أم علي: لا يكون أبو علي إنت غيران مني.. لأنني صرت عضوة ترى أنا مهما صرت، ومهما كبرت ترى أنا أظل مرتك أم علي اللي تحبك^(٣).

ورغم الكثير الذي قيل حول حقيقة صراع أم علي، وأبو علي بعد دخول زوجته إلى المجلس، فبقى كلمة أم علي هي الكلمة الحاسمة، أذ وضعت الزوجة بغيرتها، وبحسها يلها على الداء الحقيقي، الغيرة - في مجتمع الرجال، فحتى لو

(١) المرجع السابق، ص ٥٢

(٢) المرجع السابق، ص ٥٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٣.

وفقت النائبة بين بيتها وعملها البرلماني.. أجزم أن زوجها سيخلق لها المزيد من المتاعب، تحت العديد من المبررات التي سيخلقها، ولن يعجز.. ففي داخله رجل رجعي يدين بالولاء الكامل للموروثات، التي ورثها الشرقي وأهمها أن للرجل سلطة المنح والمنع بالنسبة للزوجة، وفي اللحظة التي تحاول فيها الزوجة أن تسلبه هذا الحق، يذكرها.. ويخبرها بين بيتها وزوجها.. أو بقائها تحت قبة المجلس، وتلك حيلة العاجز!

ولأن سلطة المنح والمنع، في يد الرجل، فإن الزوجة الغاضبة، مهما كان سبب غضبها، يمنحها زوجها الفرصة - كي تعود إلى طبيعتها.
ففي مسرحية (أرض وقرض) إمتلك صالح الكاشي زمام المبادرة في إعادة زوجته قسيمة إليه، وطرد خطيبها بعد معركة حامية، يسقط من أثرها صالح على الأرض.

قسيمة: (تجلس بقربه وبحنان) عسى ما تعورت (تمسح عرقه بورقة كليونكس).
صالح: أنا أسف خربت عليك.. وضيعت عليك زوج.
قسيمة: بالعكس.. زين سويت.. خلصتني منه.. أنا مو ندمانة.. أنا مستانسة لأنني عرفت إنك للحين تحبني.. وتغير علي.. صالح.. أنا أحبك..

صالح: وأنا أموت فيك.. يالله قومي خل نتزوج (١)
وفي مسرحية (الكرة مدورة)، عندما تغضب نورية الزوجة الشابة من زوجها الرياضي المعروف أحمد، بسبب حرمانها من السفر برفقة أهلها، تسأله:
نورية: إترين وأنا شذنيبي عشان اتحرم من السفر.
أحمد: ما عليه.. تحملي.. مو يقولون وراء كل رجل عظيم امرأة..
.. (يداعبها) يا زينك لي زعلني وتصيرين شحلوك.. زعلي بعد.. (٢).

(١) مسرحية أرض وقرض، مرجع سابق، ص ٥٢.

(٢) مسرحية الكرة مدورة، مرجع سابق، ص ٢٥.

إن أحمد هو الذي يغضب نورية، وهو في نفس الوقت يقوم باسترضائها..
وإذ يلاحقها.. ويتم إرضائها.

في مسرحية (لولاكي) وعندما تصاب أم خالد في ساقها من جراء العمل
المستمر في المنزل، يعرض عليها أبو خالد.. أن يصطحبها للطبيب.
أبو خالد: إنتي زعلانة.. من (أم خالد صامتا وتشيح بوجهها) صدقيني
موقصدي إني أزعلك.. انت تعرفين شكثير أنا أعزك.. أم خالد -
أم خالد - (يلطفها) شدة.. ليش اتفص بيا.. حاجي عاد
(يقرب منها) عطيني وجه.. الكبر لله - أنا بوخالد اللي
بحبك.

أم خالد: كنّب لو تحبني.. إلحان مازعلتني.
أبو خالد: والله مو قصدي أزعلك انتي تعرفين شكثير معزتك عندي (١).
وفي مسرحية لولاكي 2، عندما يحتدم النقاش بين الأب، والأم، وتتدخل
الجدّة فينهرها الأب، ويطردها من بيته.
الأم: تطرد أُمي يا بوفهد.. هذي آخرتها.. هذه آخرّة العشرة. إمشي عا..
إمشي.. أحنّا ما لنا قعدة في هالبيت (٢).

وبعد أن ترحل ويورط الأب في مشاكل البيت والأولاد، والتي كاد أن تقضي
عليه، هو الذي يأمر أولاده باحضار أمهم (روحوا شوفوا أمكم.. نادوها..) أنا ما أقدر
بروحي (٣)، فتعود الأم بصحبة الأولاد، وزوجها.

(١) مسرحية لولاكي، مرجع سابق، ص ١١.

(٢) مسرحية لولاكي 2 مرجع سابق، ص ٣١

(٣) للمرجع السابق، ص ٦٣

المرأة.. والانتخابات

الأم: مو الحريم.. هم اللي ولدوكم وربوكم وسووكم ربايل!

باكر تكبرون.. تقولون هذيلة ناقصات عقل ودين - وما يصيرون
ينتخبون، ولا هم كفو يصيرون وزراء أو وكلاء^(١).

بهذا الحوار الذي طرحته الأم، في مسرحية (الولاكي 2)، أرهص محمد
الرشود لمسرحيته العاشرة (انتخبوا أم علي)، فلم يمض عام واحد، إلا وقد خرج علينا
بمسرحيته الجديدة.

ورغم أن محمد عثمان جلال قد طرح مثل هذا الحوار تقريبا في مسرحيته
المقتبسة (النساء العالمات) حيث لم تكن العلاقة بين الرجل والمرأة علاقة مساواة،
بل إن السائد في ذلك الوقت، هو عزل المرأة في بيتها، وإبعادها حتى عن المشاركة
بالرأي في تدبير أمور الأسرة، وعلى الزوجة أن تلتزم بأمور المنزل الداخلية دون
تدخل في غيرها من الأمور والمشكلات، فالزوج رشوان يخاطب بيزادة شقيقة
زوجته قائلا:

قوموا إنظروا في بيتكم ورتبوه واسعوا على الشيء الملتخط وضبووه
واجب على الحرمة ترتب بيتها والا تربى ابنها أو بنتها
مالها ومال الهنجمة والخطرفة ترتبها في البيت هو الفلسفة
يا ميت رحمة وميت رضا على الجنود كانوا على نسوانهم عاملين حدود^(٢)

(١) مسرحية لولاكي ٢، مرجع سابق، ص ١٧.

(٢) د. محمد يوسف نجم: محمد عثمان جلال، النساء العالمات، ص ١١٩، ١٢٠.

أقول رغم ذلك، فمازال الكتاب - خصوصاً كتاب المسرح يناقشون هذا الموضوع^(١)، وما زالت بعض المجتمعات تنظر في حق المرأة في الانتخاب والترشيح للمجالس النيابية^(٢)، حتى أفرد محمد الرشود مسرحية بذاتها لمناقشة الموضوع بشجاعة - ومن جميع جوانبه في دولة ديمقراطية، كالكويت. ولأن فن المسرح بالأساس فن ديمقراطي، ولأن مسألة ترشيح المرأة ودخولها مجلس الأمة، مسألة تتصل بالديمقراطية، فإن الرشود يبدأ مسرحيته باستفتاء جماهيري، خصوصاً وأن الدستور لا يمنع ذلك. وانقسمت الآراء إلى قسمين:

قسم يرى، بل ويؤيد دخول المرأة مجلس الأمة، لأنها نصف المجتمع، خصوصاً (والمرأة في الكويت متعلمة وثقافة وعقليتها مفتوحة...) ^(٣).

وقسم يرى العكس تماماً، إذ يتساءل (ليش...؟.. أكو نقص في الريايل عندنا، وإلا ما عندنا كفاءات) ^(٤).. ثم تطرح المسرحية رأياً مغلوفاً، متناسياً الظروف الخاصة، فيطرح نماذج للمرأة التي مارست الحياة النيابية والبرلمانية، لكن (تاتشر حكمت بس شالوها.. لأنهم إكتشفوا إنها ما تصلح) ^(٥)، وأنديرا غاندي (ذبحوها) ^(٦)،

(١) يمكن الإشارة إلى عدد من الأعمال المسرحية التي ناقشت عملية الانتخابات بشكل عام، مركزه الضوء على الفنانين في الدعاية الانتخابية والأعيان مثل، مسرحية: مثل الشعب، وشباطين ليلة الجمعة، والبرلمان الناعم والتي كتبها د. محمد الصوري من قبل، وتطرح حق المرأة في الترشيح والانتخابات.

(٢) ارتبط عرض مسرحية انتخبوا أم علي، بانتخابات المجلس البلدي عام ١٩٩٣ كما أن مسرحية إلتخبوني، والتي كتبها وأخرجها عبدالرحمن الصويحي، قد ارتبطت بالإعداد لانتخاب أعضاء مجلس الأمة، في عام ١٩٧٧، يمكن الرجوع إلى: الحركة المسرحية في الكويت، ص ١١٠.

(٣) محمد الرشود، مسرحية انتخبوا أم علي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، ١٩٩٣، ص ١.

(٤) المرجع السابق، ص ١.

(٥) تجدر الإشارة بأن السليدة تاتشر، كان موقفها مشرقاً إلى جانب الشرعية في الكويت أثناء الاحتلال العراقي.

(٦) مسرحية إلتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٧.

والواقع فإن الرأي السابق فيه كثير من التعميم والسطحية. ولا تخرج باقي الآراء عن مضمون الرأيين، (وكل فريق يقارع الفريق الآخر بالحجة)^(١). وللأسف فرأي الشباب يدعو للثناء، ففضية الديمقراطية، ليست مجرد قضية تغيير لمجرد التغيير، أو التجديد لأن الحياة أصبحت عملة، وأعتقد أن الشاب رقم واحد، لا يمكن إعتباره نموذجاً للشباب، أو لرأي الشباب، الشباب الذي أثبتت التجربة، الأليمة، أنه قادر على تحمل الكثير!

شاب ١: هذا شيء جديد.. وأنا أحب التجديد وأموت في التغيير

ولا يُعرف على وجه الدقة، تغيير أي شيء بالضبط، سيارة، أم عجلة نارية!! وبالطبع فإن رأي الشاب لا يمكن وصفه إلا بالسطحية، فمسألة الموافقة على طول الخط، مسألة تدعو للتساؤل، بل والعجب، كما أن الناس، بل الشباب، على الأخص، لا يجب أن يرى الحياة بهذه السطحية التي تدعو للأسى.

شاب: احنا نتعب ونشقى علشان المرة، ونلبس ونكشخ حقها^(٢).

وكان على مخرج المشهد - داخل المسرحية أن يقطع على هذا الشاب، وهذا معناه المباشر أن المسرحية، لا تتخذ موقفاً موافقاً لسذاجة هذا الرأي الذي طرحه الشاب (صوت المخرج.. إقطع.. اظلام على الشاب)^(٣).

ولم يكن موقف الأخ أحمد عبدالله رئيس جمعية الرعاية الأسرية أفضل من سابقه، فإذا كان رأي الشاب، سطحيًا، فلن رأي رئيس جمعية الرعاية الأسرية - لاحظ التناقض بين إسم الجمعية ورأي رئيسها - رأياً توفيقياً، لصالح مبادئه هو..

(١) المرجع السابق، ص ٣.

(٢) مسرحية إلتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٢.

أحمد: اسمعوا يا اخوان.. الموضوع واضح وما فيه أي لبس فالمرأة كرمها الإسلام وجعل مكانها الطبيعي هو البيت.... ليش نلهي المرأة عن دورها في البيت، ليش نشغلها عن واجباتها^(١).

إن السيد أحمد عبدالله رئيس جمعية الرعاية الأسرية، لا يؤيد حق المرأة في الترشيح أو الانتخاب، لمجلس الأمة، لكنه في نفس الوقت لا يمانع في حق المرأة في الانتخاب خصوصا في إنتخابات الجمعيات!!.

أحمد: والله هذا أمر واقع ونحن مجبرون على التعامل معه فالقانون وضعته وزارة الشؤون، ونحن مؤيدينا من النساء لا يقولون عن الرجال^(٢).

ويذكرنا تبرير أحمد، برأي ساخر طرحه جون برناردشو على لسان بو نجريس في مسرحية (عربة التفاح)، عند حديثه عن مفهومه للديمقراطية، وهو مفهوم لا يختلف كثيرا عن مفهوم رئيس جمعية الرعاية الأسرية

بو نجريس: إني أتحدث عن الديمقراطية لهؤلاء الرجال والنساء وأخبرهم أن لديهم التصويت، وأنه مملكتهم، وفيه العزة والعظمة، وأقول لهم: أنتم الأعلون، إستخدموا قوتكم.

يقولون: هذا حق، فأخبرنا ماذا نفعل، فأقول لهم، إستخدموا أصواتكم بذلكاء واعطوها لي، فيفعلون هذه هي الديمقراطية، وإنها لشيء رائع إذ تضع الأشخاص الصالحين في الأماكن اللائقة بهم^(٣).

(١) المرجع السابق، ص ٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢

(٣) يمكن الرجوع إلى: G.B.SHAW: DRAMATIC ESSY AND OPINIONS.

ولا يبقى إلا رأي المرأة، صاحبة الحق، (المرأة التي شاركت في أول مظاهرة تصوير بالكويت ضد صدام، ما خافت ولا هابت...) (١).

ويأخذنا الكاتب محمد الرشود، ومن خلال فانتازيا، لنتخيل لو أن المرأة، حصلت على حق الترشيح، ونجحت في الانتخابات، وأصبحت عضوة بمجلس الأمة، بل وشاركت في عدد من لجان المجلس.

ويتخير الرشود شخصية ذات صفات خاصة، لكنها لا ترقى إلى مستوى النموذج، فأم علي زوجة وأم لأولاد كبار، وتساعد زوجها وبيتها بممارستها الإنجاز في الجواتي، (وعلى قد ما هي لسانها طويل ونسرة، زوجها.. يا عيني طيب وغليان) (٢). ورغم أنها - كما يبدو من حوار المسرحية - شخصية تمتلك قدرا من الوعي السياسي، ورغم أن المسرحية أوشت بأنها لم تنل قسطا كبيرا من التعليم، أقول رغم ذلك، فقد وضعت تحفظا منذ البداية حول حقيقة ما يجري في إنتخابات الجمعيات التعاونية.

أم علي: وشدهوه الناس أهم اللي ليجحوكم.. اللي ليجحكم قرايبكم
وطوايفكم.. أي قولوها: كل من يدني النارم قرصه (٣).

ورغم أن أم علي سيدة معروفة، بل مشهورة بين أهل المنطقة ورغم أن ولدها جمال - الذي تعلم في الخارج، يعطرح عليها - ما دامت مشهورة - أن ترشح نفسها لإنتخابات مجلس الأمة، وكان المسألة وليدة اللحظة.

أم علي: أنا أدش المجلس!!.. انت جنيت (٤).

(١) مسرحية إنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٧.

(٤) المرجع السابق، ص ١١.

أقول رغم ذلك، فإن زوجها تستهويه التجربة، ويؤكد على قول أولاده.
أبو علي: أمكم أحسن مني، أهي لبحرية ولسانها طويل. وتقدر تدلحرج
الوزراء^(١).

وكان تلك من شروط العضوية، وكان الأمر لا يتعلق بالتخطيط والتشريع
لمسار مستقبلي.. يحتاج دراية وثقافة سياسية، وإجتماعية، ومعرفة بالقوانين
والدستور^(٢) الخ... أقول رغم كل ذلك فإن أم علي سريعا، في الجمعية التعاونية،
تقرر قائلة:

أم علي: أنا قبل ما كنت مقتنعة إنني أشرح نفسي، بس الحين إقتنعت..
وأوعذك إذا نجحت أول مشكلة بأناقشها أهي مشكلتكم^(٣).

موقف النائية من مشكلة الجنسية:

إن موقف الرجل (البدون) في الجمعية التعاونية، يعد بمثابة نقطة الهجوم على
حدث ساكن، ويتمثل هذا الحدث الساكن في موقف أم علي، والتي قررت أن ترشح
نفسها، لتعمل على حل مشكلته ومشكلة أمثاله، فها هو يعرض مشكلته لأم علي
وزوجها.

الرجل: أنا أختي بدون.. كل ما أروح وزارة ما يشغلوني ويقولون أنت بدون..

(١) للمرجع السابق، ص ١١.

(٢) إن أم علي رغم عدم معرفتها الفرق بين اللوحة، واللائحة الداخلية للمجلس، وكل معرفتها
بالدستور: (أنا أعرف قبل ما الريال لي بقى يلش بيت تأس غرب يتنحج ويقول دستور.. دستور).

أنظر: مسرحية أنتخبوا أم علي، ص ١٤.

(٣) أنتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ١٢.

جيب بطاقة مدنية يا الله نشغلك.. والبدون ما يعطونهم بطاقة..

يقولون طلع جنسيتك الأصلية يا الله نعطيك بطاقة مدنية - وأنا

كويتي وما عندي جنسية ثانية - وعندي خمس عيال مو قادر

أصرف^(١).

في المشهد السادس يأتي أحد المراجعين، طالب الجنسية، وعندما يخبره جمال ابن أم علي عضوة مجلس الأمة بالمرور بعد شهر، يثور طالب الجنسية ولا يقتنع بأن الموضوع (يبيله لجنة ودراسة، موبس تعال يا وزير ووقع... انت مو طالب رخصة تجارية، والا طالب بيت.. انت تبي جنسية.. جنسية)^(٢).

المراجع: والجنسية شنو.. صعبة يعني.. ناس وايد حصلوا عليها بخمس

دقايق وبلا استثناء.. وأنا أوراقي كاملة وواضحة وإذا اشتهاو يعطوني الجنسية بيوم واحد أخذها.. وهذا يعتمد على أمك.. إذا أمك هامور يقولون لها حاضر.. وإذا كانت طريجية قالوا لها لجنة ودراسة^(٣).

والواقع أننا سمعنا حواراً حول الجنسية، أو كلاماً ما حول الجنسية، طرح عن طريق القول السرد، وليس عن طريق الفعل.. وبالتالي، يثور طالب الجنسية ويأخذ أوراقه ويرحل باحثاً عن (ناس يكونون قدها ويسوونها وهم يضحكون)^(٤).

في المشهد السابع يطرح موضوع الجنسية مرة أخرى من خلال مراجع آخر،

(١) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، (ص ١٢).

(٢) المرجع السابق، ص ٤٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٥.

(٤) انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٤٥.

وأمام عضوة أخرى (أم عهدي).

الرجل: والله أنا مرتي كويتية.. وكل ما أروح وزارة بشتغل يقولون ما

نوظف إلا كويتيين.

أم عهدي: (باستياء) يعني إنت مو كويتي؟!.. والله ما أقدر أسوي لكم

شيء هذا قرار من اللوزارات وأنا مو حقي أتجاوز^(١).

في نهاية المشهد السابع وفي جلسة مجلس الأمة، يناقش مشروع بتوحيد الجنسية ورغم اعتراض العضو أبو سمير من ناحية، والجو الكوميدي الذي يثيره أبو حمد وأم عهدي من ناحية أخرى، يطرح المشروع للتصويت، لتوافق الأغلبية على قرار توحيد الجنسية، هكذا ويمتهد البساطة، فقد حُلّت المشكلة على مستوى العرض المسرحي (أو على مستوى الدراما)، ورغم خطورة هذا الإتهام - الخلد - في الفن عموماً، والمسرح على وجه الخصوص

التربية: الأغلبية موافقة على قرار توحيد الجنسية^(٢).

إن التجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي، بديل ظاهر للحرية الغائبة في هذا المجتمع، أكثر من كونها تعبيراً ظاهراً عن الحرية المتحققة فيه^(٣).

المعركة الانتخابية.. المناورات والمزايدات:

لقد عقدت أم علي العزم، على خوض المعركة الانتخابية، لعضوية مجلس الأمة وهي لا تدرك، أن المراكز الانتخابية (حرب وصنعة)، لازم تصيرون وسخين... تستعملون أساليب وصنعة عشان تنجحون^(٤).

(١) المرجع السابق، ص ٥٤، ٥٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٨.

(٣) المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، مرجع سابق، ص ٨.

(٤) مسرحية انتخابوا أم علي، مرجع سابق، ص ١٥.

ويعدد الإبن علي، والذي يملك قدراً من الوعي خاصا بالمناورات الانتخابية،
يقابله فقدان قدراً كبيراً من البراعة.

علي: ويبلنا بعد نطلع إشاعات على المرشحين اللي يتافسون الوالدة،
ونحاول نشترى بعض الأصوات.. أمي عندها ستوك جواتي.. ممكن
توزعهم على الناخبين عشان نضمن انهم يعطونها أصواتهم... هذه
حرب وعشان نفوز فيها لازم نستخدم كل الأسلحة... انشاء الله بعد
ماراح تعتمدين على الصوت الأهور^(١).

ويشرح أبو علي الزوج المشجع لزوجته الصعوبات التي ستواجهها أثناء
المعركة الانتخابية والتي تستخدم فيها كل الوسائل، من أجل الفوز.

أبو علي:.. والطريق جدامك طويل وصعب (مؤثرات صوتية مرعبة) راح
تواجهك عقبات كثيرة، وصعوبات لازم تجتازينها^(٢)، وتحيك طعنات
مسمومة من الخلف (مجموعة تطعن من الخلف) لازم تنتبهين لها
وتحتاطين منها.. أصدقاء تحبينهم يضحكون جدامك (صوت

(١) للرجع السابق، ص ١٥.

(٢) إن أهم صعوبة ستواجهها أم علي (الزوجة، وعضو مجلس الامة) هي زوجها الذي يلقي عليها
بالتصالح، إن أبو علي الزوج، بمثابة عقدة تلك المسرحية، وقد سبق أن أشرنا إلى تشابك العلاقة بينهما
في الجزء الخاص بالمرأة، كما أن الكاتب محمد الرشود عمد على طرح للشهد الثالث، بشكل كوميدي
كاريكاتوري، يعتمد على اللباقة، من جهة، وتفسير وترجمة كل جملة موسيقيا وحركيا من جهة أخرى،
قاصدا طرح حالة من التناقض بين أقوال، وأفعال أبو علي فيما بعد، ويبرهن على تفسيرنا لحالات الغيرة
والإحباط والتحجيم التي يعيشها أبو علي منذ سطع نجم أم علي وهبطت أسهم أبو علي، فلجأ لحقوقه
الزوجية.. وتلك حيلة المايز.

ضحكات) ... بس إنتي قوية وتتواصلين طريجتك، وبيهاجمونك

بس إنتي راح تكملين، وبتحسين بالتعب و(تلهث) والإرهاق (تشعر
بالإرهاق والتعب)، بس بالنهاية بتوصلين للي تبينه وتتجحين^(١).

وواضح أن الرشود قد رسم هذا المشهد وأتخمه بالحاكاة الساخرة، فرغم جدية
مضمون ما يطرحه الزوج، أبو علي، إلا أنه يوحى، بسخرية مبطنة، يوشي بها
كاريكاتورية تجسيد وصف ما يقال، وعليه فإن مقولة أبو علي رغم معقوليتها تفرغ
تماما من محتواها، وكأنه لا شعوريا، وداخليا يحكي عن نفسه.

ولعل أساليب المناورات الانتخابية (الشرعية وغير الشرعية) واحدة وحتى لو
تغيرت الأزمان وأساليب المسميات والمبررات أففى مسرحية (مثل الشعب) والتي
أعدها سعد الفرج، وعبد الأمير التزكي حول الانتخابات، عن مسرحية برنسلاف
نوستش تتعرض أيضا لقضية سياسية، تتمثل في طريقة الوصول إلى عضوية
المجلس، حتى وإن كان المرشح يفتقد إلى الكفاءة السياسية، وهو ما يحذر منه أبو
علي زوجته في الحوار السابق.

ولقد تطورت وسائل الدعاية الانتخابية في العصور الحديثة، ففي العالم
الغربي، لجأت إلى تلحين الشعارات السياسية على موسيقى الجاز الصاخبة، وفرق
الكورس الإنشادية للإستعانة بها في الانتخابات وتنظيم مواكب سياسية فخمة
ضخمة على أوسع نطاق^(٢).

وحين نتطرق للمسرحية إلى موضوع النشاط الدعائي الذي يسبق إنتخابات
مجلس الأمة، فإن الرشود يقدم لوحة كاريكاتورية (إذ يدخل ثلاث رجال وإمرأة

(١) مسرحية التخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ١٦.

(٢) إريك بنتلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت (القاهرة: الدار المصرية، ١٩٦٥) ص ٣٩٠.

وتبدلو أشكالهم على هيئة مفاتيح^(١).

جمال: الجماعة من أشهر المفاتيح في المنطقة، وعندهم.. شسمونه.. القدرة

على فتح كل الأبواب المصكوكة^(٢).

ويقدمهم جمال، والذي تولى تجنيدهم للمساعدة في كسب أصوات الناخبين وهم: (أم احمد خطابة المنطقة، هذي الخير والبركة كل رباييل المنطقة إهي اللي مزوجتهم)^(٣).

لقد قررت أم أحمد الخطابة، أن توقف كل أعمالها ومشاريعها، وتفرغ تماما للحملة الانتخابية، ولمساعدة المرشحة أم علي، ثم قدم جمال المفتاح الثاني في الحملة الانتخابية، كذلك الثالث والرابع.

جمال: وهذا يا - علي المشهور في عليكو.. بيده قطعة ستة كلها، يعرفها شارع شارع.. سكه سكه ويعون على كل الناس في القطعة.. وهذا حميدان.. عنده إميه وخمسين صوت مظلومين وبيعطيك إياهم.. وهذا صالح بوسته.. مشهور بلعب الكوت بوسته.. ويعرف كل الدواوين في المنطقة وكل (الكستمرز) اللي فيها^(٤).

وتتفق أم علي مع صالح بوسته، على تنظيم زيارات للدواوين، كي تتعرف

(١) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٢١.

(٢) المرجع السابق، ص ٢١.

(٣) المرجع السابق، ص ٢١.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٢.

عليهم وينطلق جمال إلى المطبعة لأجل طبع البوسترات والإعلانات وأول
الإعترضات تأتي من أبو حمد شقيق زوجها، والذي يعترض على دخول زوجة
أخيه، الحركة الإنتخابية.

أبو حمد: (بعضية) إنتي شحقة بتدشين الإنتخابات.. بالله قوللي لي
شقاصرك.. موقاصرك شيء، مره الله رازقك تبيعين وتشتريين،
وتطلعين فلوس شالله حادك تبهدلين نفسك.. وتدشين مجال مو
مجالك.. إنشاء الله بتقولين لي أنا بخدم الوطن.. وقلبي على
المواطنين وياجي الكلام الفاضي اللي ينقال بالصحف^(١).

والواضح إن اعتراض أبو حمد ينصب في البداية على نواحي الربح المادي
فيصعب اعتراضه على زوجة أخيه، التي لم ينقصها شيء، فهي تبيع وتشتري وتربح
وتحصل على الفلوس، وكأن المسألة كسب مادي، وهو يعترف بذلك.

أبو حمد: بس اللي حاصل شيء ثاني.. اللي حاصل أنهم يدشون (المجلس
يبون مصالح وامتيازات لهم، بس يغلفونها بها الشعارات.. يقصون
على الناس فيها)^(٢).

ويكمل علي نجل أم علي، وجهه نظر عمه
علي: إيه عدل.. أغلب المرشحين داشين عشان المناقصات والمشاريع والا
شحقة يصرفون آلاف الدنانير على حملاتهم الإنتخابية..^(٣)
والواقع أن أبو حمد بقوله، إنما يدين نفسه أولاً، لأنه أحد الذين دأبوا على

(١) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٤

ترشيح أنفسهم في الانتخابات.

والواقع إن مسرحية الرشود تكشف عن الأسلوب الفج الذي دخلت به أمثال تلك النماذج، إلى مجلس الأمة، فقد دأبت على رفع شعارات الدعوة إلى التصحيح، وتلبية مصالح الجموع، فكل ذلك لم يصدر عن وعي سياسي حقيقي، ودوافع وطنية تصنع خدمة الوطن في المنزلة الأولى، وإنما صدر عن أبواق وشعارات جوفاء، تخفي وراءها المصلحة الفردية... وتلك نماذج يتطلب كشفها، من خلال وعي المواطنين بالدرجة الأولى.

من ناحية أخرى، يطرح أبو محمد رأيا في المرأة وقدرتها على ممارسة الحياة البرلمانية، وهو رأي يعترض عليه بشدة أبو علي شقيقه وزوج المرشحة أم علي والذي سيتضح عكسه تماما في نهاية المسرحية، إذ يتشبث أبو علي برأي شقيقه أبو محمد في ضرورة، رعاية الزوجة لبيتها وأولادها.

أبو حمد: ... خلك في بيتك مع ريلك وعيالك أحسن لك.

أبو علي: وانت شاللي حارك.. شكو انت فيها.. لا يكون انت وهي عليها^(١).

ويبدو أن الزوج أبو علي، قد أخطأ في تقدير الموقف، إذ يصعد هجومه على الزوجة أم علي، بعد نجاحها في مجلس الأمة، ويصف انشغالها في المجلس بأنه مهزلة.

أبو علي: الظاهر المنصب والكرسي نساك نفسك وبيتك وعيالك... أنا أبي

حل حق مشكلتنا.. إنتي قاعدة تحلين مشاكل الناس، حلتي مشكلتك

أول.. أنا بانتظار قرارك. ما أن تعودني إلى بيتك أو.. فاخذيني^(٢)

(١) انتخبوا أم علي، مرجع سابق ص ٢٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٠، ٦١.

كما سبق، يمكن أن نتبين، أن المسرحية، لم تفترض الفشل بالنسبة للمرأة في عملها النيابي^(١)، وإن أشارت بأن أي فشل للمرأة، سيكون بسبب زوجها الغيور، فالعيب في زوجها، على مستوى النص المسرحي، الذي أكد لمجاه أم علي في مناقشتها للقضايا، والتزامها بحضور جلسات المجلس، واجتماعات اللجان، فقط عليها أن توقف بين الالتزامين، العمل العام، والحياة الزوجية.

والمزايدات الانتخابية، والإدعاءات، ورفع الشعارات، والإغراءات المادية، والوعود، كل ذلك وارد في الحملات الانتخابية، والتي تتباين طرائقها، وفق الظروف الحضارية، وما يسود المجتمع من عادات وتقاليد تخص مجتمعاً بعينه، في فترة حضارية بعينها.

إن علي، بن أم علي أخذ على عاتقه، عمل الدعاية الانتخابية لعمه أبو حمدة، وكأنه يعرض سلعة، يود تسويقها.

علي: زوروا نجلوا ما يسركم، عيش ولحم عربي ذبح إسلامي، خدمة ٢٤

ساعة، متخصصون في تخليص وتمقيب المعاملات، مع توصيل

معاملاتكم للمنازل..

هلفننا خدمة الشعب، وشعارنا ما يخدم بخیل^(٢).

في حين أن الزوج أبو علي، يقدم بنفسه، ويقود الحملة الانتخابية لزوجته المرشحة، أم علي، لكن بأسلوب مغاير تماماً، أبرز ما فيه صدق القول.

أبو علي: وأقدم لكم أختكم أم علي إنسانة شعبية بسيطة عفوية، فيها

(١) عبدالرحمن النجار، النابية أم علي، جريدة الأنباء، العدد، ٦٣٢٤، بتاريخ ١٤/١٢/١٩٩٣.

(٢) مسرحية انتخبوا أم علي، مرجع سابق، ص ٣٥.

أصالة هذه الأرض، وصلابتها ورغم أنها بسيطة وشعبية إلا أنها طورت روحها - دسرت الدستور وحفظت اللاتحة الداخلية^(١). وتبدأ المزايدات، بين المرشحين، ويطرح الرشود في مسرحيته ثلاثة نماذج تتباين أفكارهم، وطرائق جذب الناخبين إلى صفهم. وتطرح المسرحية، بعض القضايا التي تهم الجماهير، مثل المشكلة الصحية مثلاً.

أم علي: المشكلة في قلة المستشفيات، ونوعية الدكاترة المفروض أن عدد المستشفيات يزيد، وهذي موبس مسئولية الحكومة.. هذي مسئولية التجار والبنوك والشركات اللي المفروض تساهم مع الحكومة..

أما أبو فواز: فيزايد على أم علي، في طرح المشكلة الصحية. أبو فواز: المفروض يصير في كل منطقة مستشفى وفي كل قطعة مستوصف^(٢).

وتبلغ الزائدة أقصاها لدى المرشح أبو محمد، والذي يكاد أن يطرح المستحيل، والواقع أنه كلما اقترب الاقتراح من الواقع أو الممكن، كان تنفيذه ممكناً، وطرحه أكثر مصداقية، والعكس كلما كان الاقتراح، مستحيلاً، كلما بعد عن المصداقية، واستحال تحقيقه في نفس الوقت.. لكنها المزايدات الانتخابية، ولعبة بيع الوهم

(١) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٢) مسرحية انتخاباً أم علي، مرجع سابق، ص ٣٦.

للجماهير، المهم ان ينجح المرشح.

أبو حمد: وشحقة مستوصف ليش المواطن يتبهدل بالمستوصفات ويقعد
يصف دور.. المفروض أنه الحكومة تعين طبيب حق كل بيت، أنا
شعاري طبيب لكل بيت^(١).

وعند الحديث عن قضية الرواتب والأسعار، تبادو أم علي في طرحها، الأقرب
إلى الموضوعية، في حين تحتدم بين أبو فواز، وأبو حمد، لتفضح جهلهم للعلاقة بين
الذات والموضوع.

أم علي: كل ما تزيد الرواتب التجار يرفعون الأسعار والزيادة تروح في
جيوبهم.. أنا برأي أن الحكومة لازم تضغط على التجار، وتنزل
لأسعار.

أبو فواز: الرواتب لازم تزيد مية في المية.

أبو حمد: أنا ضد أنه المواطن يأخذ راتب، المفروض الحكومة تحط في
حساب كل كويتي خمس ملايين، ويصرف منها على نفسه.. ليش
المواطن يضطر يشتغل^(٢).

والواقع فإن القضايا التي تناولتها المزايدات الانتخابية، كانت أقرب إلى
الشعارات - الغير قابلة للتنفيذ، في أي مجتمع من المجتمعات.. هذا إلى جانب أنها
طرحت سرداً، إذا اكتفى الكاتب بمجرد قولها.. سرداً، كشعار، ستنساه الجماهير..
قبل أن ينساه المرشحون.

(١) للرجع السابق، ص ٣٦.

(٢) للرجع السابق، ٣٦، ٣٧.

إن طرح القضية - أي قضية إجتماعية - بأسلوب يعتمد على الفعل، يتيح فرصة لتجسيد الحدث أمام المشاهد، فترسخ المقولة في عقل ومشاعر المتلقى، كما سبق وأن طرحت قضايا في قالب الفعل، لها أهميتها وجديتها كالخدم، والإسكان، والزواج، والواسطة، والدخل المحدود، وحب المظاهر، والكرة والوحدة الوطنية، ودور المرأة في المجتمع، وحق المرأة في الترشيح والانتخاب.

أما القضايا التي وردت أثناء المزايدات الانتخابية، فقد طرحت في قالب السرد، والتحريض - كلمة مباشرة - مثل القضايا الصحية وما يتعلق بها، وقضايا بعض المنحرفين، واختلسين والهنوك واستثماراتها.. الخ، مما حتم طرحها في قالب سردي، شعاري، يطرح كثيراً من التحريض السياسي، وقليلاً من الفن، الأمر الذي يحتم أن تبقى تلك القضايا السردية، رهينة ظرفها الزماني والمكاني، إذ تصنف في إطار المنشور السياسي، التحريض.

إن مسرح محمد الرشود، يهتم بالأساس بعرض ومناقشة القضايا الاجتماعية، التي تؤرق مجتمعه، في قالب كوميدي (الكوميديا الاجتماعية الانتقادية) والذي يقوم في الغالب على عرض قضية إجتماعية يسير بها المؤلف إلى قمة التأزم - (الزواج - الشباب - الأسرة - الخدم - الإسكان - الكرة - المرأة) - حتى ينتهي من خلال المناقشة إلى ضرورة اتخاذ موقف يشارك الجمهور في التفكير فيه، إلى جانب التغير الإجتماعي نحو الأفضل.

الخاتمة

رغم ان محمد الرشود ، قد كتب في معظم الانواع المسرحية ، وحتى التجريبية منها - وشارك في بعض المهرجانات المسرحية المحلية والخليجية ، وحصل على عدد من الجوائز - الا انه وضع نصب عينيه قضايا .. وواقع المجتمع في الكويت ، موظفا العنصر الكوميدي بكل اشكاله لمناقشة تلك القضايا ، وذلك الواقع .

ولم يكتف محمد الرشود بطرح ومناقشة القضايا الاجتماعية والحياتية في مسرحه ، بل تجاوز ذلك الى القضايا الانسانية العامة - في اعمال المهرجانات - بل ونزل الى معترك الحياة اليومية ، ليلتقط قضايا الطبقة الدنيا والمتوسطة ، في المجتمع (قضايا الانسان العادي ، او البطل الصغير) - وان بدت بعض شخوصه متمردة على الواقع احيانا .

وتجدر الاشارة في هذا المقام ، الى ان الدراسة لم تتعرض لكل مكونات مسرح محمد الرشود - كفن مركب - شكلا ومضمونا (مع ادراك عدم الفصل بينهما) ، بل اختارت جانبين فقط ، هما : القضايا الاجتماعية بأنواعها (الذاتية والموضوعية) ، وقضايا الكوميديا وتوظيفها على اختلاف اناطها واشكالها ، ومدى توفيق الكاتب في التعبير عن همومه ، وهموم مجتمعه وقضايا الاسره الصغيره ، بشكل يثير الضحك ويدعو للتأمل ، اما باقي مكونات وجوانب مسرح الرشود ، من حيث البناء والشكل والشخوص والنماذج ، وتوظيف الفرجة الشعبية والمثل الشعبي ، والرمز ، والجوانب الملحمية والتسجيلية والتعبيرية ، واللغة ، وقيمات الحلم ، والبراهه والاغتراب ونسبية الحقيقة . والحب ، والموت ، والتشع .. فتلك جوانب اعد بدراستها مستقبلا ان شاء الله .

لقد طرح الرشود في كوميدياته الاجتماعية الانتقادية - من خلال نموذج الاسره النواتية ، أو الاسره الصغيره - العديد من القضايا والمشاكل الاجتماعية ، -

وانتي لا يكاد يخلو منها مجتمع - نذكر منها اثر الثروة على اخلاق وسلوكيات البعض ، وقضية الزواج ومشاكل الشباب في مجتمع يرفض العزوبي ، والزواج من الاجنبيات والطلاق والعنوسة ، وتعدد الزوجات مسرحية (يا معيريس) ونسبية النظر للقانون ، ومفهوم العدالة ، والاغتراب الاجتماعي (في مسرحية رجل مع وقف التنفيذ). وخيانة الاصدقاء والاغتراب الاقتصادي والاجتماعي ، وصراع الخير والشر ، والبراءة ، والانطوائية والميكيفالية في مسرحية (مصارعة حرة) وازمة الاسكان والاسكان الحكومي ، ومقاوم الباطن ، وتدخل الحمام ، في مسرحية (أرض وقرص). ومشاكل الكرة ، والنوادي والحكم واللاعبين والشهرة ، والاعلام الرياضي ، والجمهور ، والاداريين (في مسرحية الكرة ملورة) . ومشاكل الميراث والانتهازية ، وخيانة الاصدقاء ومفهوم الامتلاك ، والحياة والميلاد والموت ، والاغتراب وصراع الرجل والمرأة في مسرحية (اذا طاح الجمل) . ومشاكل الخدم ومكاتب الخدم ودور الاجهزة الامنية ، والواسطة ، وتربية الابناء (في مسرحية لولاكي). والوحدة الوطنية والتعاون والالتزام والامل في مسرحية (ازمة وتعدي) . ودور الام في تربية الابناء ، ومشاكل الاسرة بشكل عام في مسرحية (لولاكي 2). وعلاقة الرجل بالمرأة ، وحق المرأة في التصويت ، وقضايا الديمقراطية والجنسية - والاسكان والصحة والتعليم (في مسرحية انتخبوا ام علي)، هذا الى جانب تيمات : الحب - الموت - الطمع - الحقيقة - البخل - الخيانة - الاغتراب.

ان الرشود ، ومن خلال دراستنا - قد طرح قضايا ومشاكل مجتمعه على مستوى مباشر ، ومستوى غير مباشر ، ففي ارض وقرص مثلاً اشار بشكل غير مباشر الى قضية حرية الاختيار ، وفي مسرحية الكرة ملورة ، ادان بشكل غير مباشر قضية الهاء الجماهير بالكرة ومشاكلها، وانصرافها عن همومها ومقدرتها على الانتاج والمشاركة في بناء مجتمع الرفاهية . وفي مسرحية اذا طاح الجمل ناقش

قضية الانانية ، على اكثر من مستوى - قبل المرض ، وبعده ، وبالنسبة لجميع شخوص المسرحية . اما في مسرحيته الاخيرة انتخبوا ام علي ، فقد اشار وبشكل مباشر الى علاقة الرجل بالمرأة ، وبشكل غير مباشر ، اشار الى الصراع الساكن والدائب والدائم بينهما . وتجدر بالاشارة الى ان معظم القضايا التي طرحها وناقشها الرشود في مسرحه ، انما طرحت عن طريق الفعل ، اي تجسيد القضية او المشكلة في حدث مسرحي ، يتناولها من جميع جوانبها واعتقد ان هذا احد اسرار النجاح الفني والجمالي لاشغال الرشود القائمة على الفعل .

وقد وجدنا من خلال الدراسة التحليلية ، ان القضايا والموضوعات والقيم التي يطرحها الرشود في مسرحه ، انما تشترك في اكثر من شكل واتجاه مسرحي ، في المسرحية الواحدة احيانا ، اذ تبرز في المسرحية الاجتماعية مثلا ، جوانب تعبيرية وكوميديية ، وهزلية وملحمية ، وكوميديا سوداء وميلودراما ، على اعتبار الرغبة في توصيل القضية للقارئ او المشاهد ، بأي وسيلة ، وفي اي شكل من الاشكال ، متجاوزا عن تحديد النوع للمسرحي .

في مسرح الرشود ، ومن خلال منهجنا في التناول ، لاحظنا تردد اصداء اعمال مسرحية شبيهة ، تناقش تقريبا نفس القضايا ، فمر عليها الرشود مرورا سريعا ، طارحا اياها عن طريق القول ، اما ما يحسب له ، في نفس الوقت ، تبنيه لقضايا لم تطرح من قبل ، اذ افرد لها مسرحيات كاملة (رجل مع وقف التنفيذ ، ارض وقرص ، مصارعة حرة ، الكرة ملدورة ، ازمة وتعدي ، لولاكي ، ولولاكي 2 ، انتخبوا ام علي) ونوقشت تلك القضايا عن طريق الفعل مما اكسبها حيوية ودرامية تابعها الجمهور .

ولا يقدم الكاتب حلولا للقضايا المطروحة ، انما يعمل ان يفكر الجمهور في ايجاد الحلول (يا معيريس - رجل مع وقف التنفيذ - مصارعه حره - انتخبوا ام علي)

وفي تلك الاعمال ، الى جانب - اذا طاح الجمل - ينتقل الكاتب دائما من الذاتي الى الموضوعي ، اي من القضية الذاتية للبطل الى القضية الموضوعية ، العامة .

والواقع ، انني تابعت استقبال الجمهور لعدد من العروض المسرحية - الدراسة مقتصرة على دراسة النص المسرحي - للكاتب محمد الرشود ، ولغيره من الكتاب ، فادركت - انطباعا - ان هذا الجمهور ربما يفضل ان يبحث عن الراحة في الضحك ، ولا يفكر في نوع الراحة التي سيحصل عليها ، ويفضل ان يتجنب ما يثير المتاعب العقلية .. والشكوك . والتساؤل ، ناظرا الى (الفن) بوجه عام باعتباره عنصرا طفيليا يبرز في الامسيات ليقدم مالم يديه - وما ينبغي ان يكون لديه - من مسليات ومرقعات ، لكن على الفنان الحق الا يستسلم لهذه الفكرة ، وفي نفس الوقت عليه ان يستفيد منها ، وقد استفاد منها محمد الرشود ، فليس من شك في ان الكوميديا هي اقدر انواع التأليف المسرحي ، قدرة على الاستفادة منها .

فلقد جمع الرشود ، بين كوميديا المثقفين ، على حد تعبير الدكتور على الراعي - في اعماله (رجل مع وقف التنفيذ - مصارعه حرة - اذا طاح الجمل) ، وكوميديا الشعب ، في اعماله الجماهيرية مثل (ارض وقرص ، الكرة مدورة ، لولاكي ، ازمة وتعدي ، لولاكي ٢ ، وانتخبوا ام علي) فكان في مسرحه متسع لجميع الانواق والثقافات على اختلاف درجاتها ، ومن هنا - حسب اعتقادي - شكل الرشود (ظاهرة) في مسيرة المسرح في الكويت .

فالرشود الى جانب معرفته بمثليه ، اعتقد انه يعرف جمهوره تمام المعرفة ، ويعرف ان جمهوره ، لا يستجيب في معظم الاحوال ، لاداء الممثل ، - ربما - لحداثة عهده بالمسرح ، بقدر ما يستجيب للشخصية الدرامية والموقف الدرامي والقضية التي تبث على الاستجابة والمتابعة .

ومسرح محمد الرشود ، مسرح مرتبط - بالاساس - بجمهوره ، وقضايا المجتمع

التي تعني ذلك الجمهور، وهو يعطي جمهوره احساسا بالواقع من ناحية، واحساسا بالتسامي على الواقع من ناحية اخرى، ولعل هذا احد الاسباب التي ادت الى نجاحه الجماهيري - كظاهرة - ككاتب للكوميديا الاجتماعية الانتقادية، حيث يلجأ الى التصريح احيانا، والتلميح بواطن الداء احيانا اخرى، تاركا للجمهور في معظم الحالات فرصة المشاركة في البحث عن الحلول.

ان الجمهور، انما يضحك في الكوميديا على الاخطاء والنقائص والعيوب، التي يمكن علاجها في المجتمع وفي العلاقات البشرية، والتي يمكن التغلب عليها، فالكوميديا في هجومها على الظاهر، انما تعري الباطن وتكشف ما يمكن خلقه، وما يؤدي اليه.

لقد استطاع الرشود، ككاتب للكوميديا الاجتماعية الانتقادية، ان يعيد صياغة وتراكيب العلاقات الاجتماعية القائمة، وابرز الاخطاء والعيوب والنقائص بتكبيرها والمبالغة في تصويرها. فالوعي «الديمقراطي» وجو الحرية .. عاملان ساعدا على اتاحة الفرصة، لكاتب الكوميديا الانتقادية كي يطرح، ويوبخ، ويناقش، شخصوه، وقضايا مجتمعه.

والواقع ومن خلال الدراسة التحليلية، اتضح ان الكوميديا التي طرحها محمد الرشود في مسرحه، ليست فنا واحدا، بل عدة فنون، وانها لارتباطها بمشكلات البيئة المحلية وصلورها عن واقع الحياة المعاصرة، اختلفت اساليبها، وتعددت اشكالها، تبعا للتطور الحضاري، والتغير الاجتماعي الذي اصاب الاسرة الصغيرة، فلقد اعتمد الرشود على كل انواع واشكال الكوميديا، الى جانب المهزلة والميلودراما، والفودفيل احيانا.

واذا كان قد وقع في ظن البعض ان فن الكوميديا ايسر منالا، فان من واجبا ان نقرر - على العكس من ذلك - انه ربما كان هذا الفن من اعسر الفنون الادبية

قاطبة، حيث تتطلب الكوميديا براعة في بناء الحبكة وخلق الشخصيات والانماط والمواقف والمفارقات، فالضحك.. وان كان عبثا في ظاهره - صناعته جد كأصعب ما يكون الجدل، كما ان التأليف الهزلي - وان بدا في اعين الناس نوعا من اللهو واللعب - صناعته فن من اشق الفنون التي تحتاج الى الجهد والمعاناة، والبساطة والطبيعية في آن واحد.

استخدم محمد الرشود في مسرحه، كوميديا التلاعب بالالفاظ (الفكاهة اللفظية) ليحدث المفارقة التي تضحك الجماهير، فنحن نحصل على اثر مضحك عندما نحاول ان نفهم تعبيراً ما، بمعناه الحقيقي، في حين انه استعمل بمعناه المجازي، ومنذ ان يتركز انتباهنا على مادية مجاز ما، فان الفكرة المعبر عنها تصبح هزلية.

ان ابرز ما تتسم به الفكاهة الشعبية هو اعتمادها على الالفاظ والتلاعب بها، والتورية، اكثر من اعتمادها على العنصر اللهني او العقلي .. وما الفكاهة والمرح والهزل والدعابة والنكتة والملحة والنادرة .. الخ، الا ظواهر انسانية من فصيلة واحدة، اخترعها كاتب الكوميديا ليواجه بها حالات الحزن والالم والعبوس والهم والقلق.

لقد وجد محمد الرشود وسيلة فضلى لاستعراض روحه المرحية، اذ قدم مشاهد قائمة على الفكاهة - وفي مسرحية لولاكي ٢ بالذات - وتبيح فرصة مرحلة لالقاء النكتة تلو النكتة، وهذه اللماحية تعمل باستمرار على نقد سلبيات السلوك الاجتماعي في مسرحه، ويكاد ان يكون الضحك عقوبة اجتماعية مخففة لمن يأخذون انفسهم بالاحكام الحرفية، ويطبقون القواعد في صرامة بالغة، توحى للذين انهم ليسوا اكثر من الات تعمل بلا حس ولا تفكير - في بعض نماذجه السلبية، وفي هذه الحالة يكون الضحك تصحيحا لاحكام المبالغ فيها في دقتها وحرفيتها، لانها صفة آلية، لا تليق بالمنطق الانساني وتصرفه السليم.

ان الرشود .. رغم ميله احيانا الى بعض ملامح (الفودفيل) في بعض المسرحيات - لولاكي ٢ - الا انه لم يمتنع عن تقديم لوحات اجتماعية جديدة لعادات وتقاليد بعض الفئات الاجتماعية، مثل البرجوازية الوسطى والصغيرة، ممثلة في (الام في مسرحية لولاكي)، (والبنشرجي في مسرحية لولاكي ٢)، (وام علي في مسرحية انتخبوا ام علي)، حيث حب المال والحرص على جمعه .. (وكالحال في مسرحية رجل مع وقف التنفيذ)، (والعم في مسرحية مصارعة حرة)، حيث الرغبة الملحة في اقتناء المال، مما حكم على تلك الفئات بالعيش حياة تقليدية ونمطية، خالية من كل ابتكار وحيوية، الا ان اهم ما يميز - الكرة مدورة - لولاكي - لولاكي ٢، انتخبوا ام علي، ان الضحك لا يفارقه ولا يفارقنا .. وفي نفس الوقت تظل القضايا الاجتماعية، النماذج السلبية ماثلة للعيان.

ومن وسائل الضحك في مسرح الرشود استخدامه لاسلوب القلب (اي قلب الموقف) حيث تنعكس الادوار، كالتهم الذي يلقي درسا في الاخلاق .. والخدام الذي يأمر سيده، والتلميذ الذي يعلم استاذ، والطفل الذي يلقي على والديه درسا في التربية.

كذلك يتولد الضحك، عندما تمتد فكرة عبارة معينة لتقلب المعنى الى ضده .. كذلك نجد الضحك في عمليات قلب لفوية، اي اننا نحصل على مشاهد كوميدية تثير الضحك حين ينقلب الوضع وتبدل الادوار، فنضحك رما للتوبيخ، وربما لنفكر ونتأمل لتتجاوز السلبيات.

لقد كان تركيز الكوميديا في مسرح محمد الرشود، دائما على اخطاء الانسان التي يمكن اصلاحها، وتلك العيوب والنقائص في النفس البشرية، وفي المجتمع، والتي يمكن للبشر ان يعالجوها، ويتخطوها.

والواقع، فقد كشفت الدراسة على ان هناك عنصرا كاريكاتوريا في كوميديات

محمد الرشود، وهذا العنصر يستخدمه الرشود لتأكيد شلوذ بعض شخصياته، من منطلق ادراكه بان لكل انسان مهما كان طبيعيا، مناطق ضعفه، مهما تكن تافهة.

ان عنصر المبالغة موجود في كل اللمسات الكاريكاتورية التي يضيفها الرشود، سواء الى الشخصيات او المواقف، وهو عنصر تبدو الجدية متوافرة في جوهره، رغم مظهره الساخر، والمثير للضحكات لان هدف الرشود من استغلاله لا يكمن في الترفيه والتسلية والاضحاك، ولكنه يتركز في الايحاء بلمسات من عنده تضاف الى معرفتنا بالموقف والشخصية.

ولا يوجد خير من اسلوب الكاريكاتير للتعبير عن الاوضاع الاجتماعية المطلوبة.

والواقع فان الكتاب الذين يهدفون الى اضحاك الجمهور فقط، هم الذين يربطون الكاريكاتير بالسلوك الظاهري فوق منصة المسرح فقط. اما الكتاب الذين يهتمون بالفاعلية الدرامية للكاريكاتير، فانهم يحرصون على استغلاله في تطوير الشخصية من الداخل، وهذا ما حرص عليه كاتب الكوميديا محمد الرشود، في معظم شخصوه.

ان كل انحراف للحياة في اتجاه الالية، لا بد من ان يولد الضحك سواء اتخذ هذا الانحراف صورة سلوك آلي رتيب او فعل متكرر، او عبارة معادة يردددها اللسان. ولان المسرح فن ديمقراطي، بل شديد الديمقراطية، اذ يعد بمثابة تنويع - جمالية - او معادل موضوعي للبرلمان الحقيقي في واقع الحياة المعيشة، فقد قال الرشود الكثير .. وناقش العديد من القضايا، وقد ساهم العنصر الكوميدي، مساهمة بارزة بالكلمة والموقف واللفظ والتكرار والحركة الكاريكاتورية، في احداث تأثير وتقويم مشكلات كانت بعيدة عن اذهان الكثيرين، لطحها ومناقشتها والتفكير في ايجاد حلول لها. وقد استغل محمد الرشود كل اساليب الكوميديا وطرحها بشكل ساخر كي

يضحك المشاهد على أنماط وشخصيات - ومواقف - ربما كان يكن لها احتراماً من قبل، في الواقع الحياتي.

إن الملهة، قد تحتوي على عنصر الهزل، كما أن الملهة قد تكمن في المهزلة، وقد استطاع أكبر أدباء هذا النوع - أرسطو فان - أن يعبر بالهزل عن كثير من الحقائق، .. لكن يبقى الغرض من المسرحية الهزلية متمثلاً في إصلاح عيوب الناس بالضحك. ففي كثير من الكوميديات الهزلية. هدف اجتماعي خفي، فما يبدو على السطح مسرحياً، ليس إلا - بالفحص الدقيق - نوع من الفلسفة الخشنة، وربما مرارة خفية أحياناً.

وقد كتب الرشود في هذا النوع من الكوميديا الهزلية، إدراكاً بأن المسرح الهزلي إنما يحدد نشاطنا، ويقوي روحنا المعنوية، ويعيد إلينا ثقتنا بأنفسنا، لأنه يعرض على أنظارنا شخصيات ضعيفة أو منحرفة أو ناقصة، نجعلنا ننصوّر في كل لحظة أننا أسمى من غيرنا بكثير.

ومثل هذا التصور حتى ولو كان موقوتاً وقائماً على مجموعة من التأثيرات الفنية المصطنعة، هو مع ذلك شعور طيب، أو تصور نافع، إنه يحتاج إلى مقدرة عظيمة على إثارة الضحك وإرسال النكات والدعابة، وعرض المفارقات، وحبك الموضوع، ورسم الشخصيات وبناء الموقف، .. وهذا لعمري فن له مميزاته.

إن ضحك المهزلة، بمثابة الأثر السلمي العادل لجماعة الضعفاء، مما يجعله أسمى لأن يقترن بالوظيفة الاجتماعية النافعة، لا بإعتباره أداة محافظة تضمن بقاء التقاليد، واستمرار الآداب العامة المرعية فحسب، وإنما باعتباره أيضاً وسيلة فعالة لتحقيق ضرب من التغير الاجتماعي.

فلكل مهنة خاصة، سماتها، إذ تعطي للذين يحبسون أنفسهم داخلها بعض

العادات الفكرية وبعض الخصوصيات في الشخصية، تجعلهم يتشابهون فيما بينهم، وتتكون مجتمعات صغيرة هكذا داخل المجتمع الكبير، مثل (مراقب المقابر - المعلق الرياضي - سائق الاسعاف - البنشرجي - الطبيب - الحماة - المدرس - الخاطبة - البائع - الخادم) ولأن للضحك وظيفته المتمثلة في قمع الميول الحادة الانفصالية، فإن دوره يقوم على تصحيح الجمود، وقلبه إلي ليونة، ثم إعادة تكييف كل فرد ليتلاءم مع الجميع حتى تستدير الزوايا.

إن من شأن التربية الأخلاقية، والتنشئة الاجتماعية أن تعمل على نهي الفرد عن الضحك على العيوب الجسمية أو العاهات الموروثة، ونتفق مع الارديس نيكول في رفضه الحاد لأي ضحك ينشأ عن المظاهر المادية الجسمانية، إذ يقول : ليس يخفي أن الضحك الذي مصدره المظاهر المادية (الجسمانية) للشخصيات المسرحية وحدها، هو أخطر ألوان الضحك الممكنة، فالممثل الهزلي بصالات الطرب والمهرج في السيرك، يعرفان كيف يثيران الضحك الخشن بهذه الوسيلة، وطريقة الحط من المقام تتيح الفرصة للعاهات البدنية ذات النمط المضحك.

على أن هذا المصدر من مصادر الإضحاك، لم يلجأ إليه محمد الرشود في مسرحه الا في ندرة شديدة (رامش العين، والمرأة القبيحة، في مسرحية يا معيريس، والجلدة الضخمة في مسرحية لولاكي ٢)، ليس فقط بسبب ما فيه من سذاجة، بل بدافع الرأفة التي تنهانا من أن نضحك على عاهات الآخرين الطبيعية.

والواقع .. أننا لا نضحك على مجرد التشوهات البدنية، بقدر ما نضحك على ما نتصوره بأذهاننا من العيوب التي نراها نتيجة لأعمالهم العقلية، أو نتيجة لعاداتهم البلهاء.

إذ عدم الملاءمة الطبيعية، هي أيضاً مصدر خصب للضحك الخشن، بمقدار كبير، فالضحك أو الإبتسامة، تنشأ من منظر الحماة الضخمة، ومع ذلك فهي لا

تكف عن التدخل في حياة إبنتها، مما يغضب زوجها وأولاده، .. ولعل ضحك الأبناء، وضحك الجمهور على مثل تلك التدخلات التي تقوم بها الحماة، كنوع من التوبيخ، أو العقاب الإجتماعي.

ولا شك أن الكوميديا النابعة من الموقف والتي تعتمد أساسا على المفارقة، تعد من أرقى ألوان الكوميديا .. وقد إحتلت مساحة كبيرة، في مسرح الرشود، سواء أكانت مفارقة لفظية، أو فعلية.

والمفارقة الكوميديية التي وظفها الرشود في مسرحه، وسيلة لممارسة طبيعة التهكم والسخرية، وتحقيق نزعة الإستعلاء، فالمفارقة الساخرة، إنما تعمل على تمرية النفس الإنسانية، إما بقصد التهكم والسخرية والتوبيخ، أو بغية النقد والتوجيه والتحذير.

إن التغيير الذي يتأتى من الموقف، يتقبله المتلقي كوسيلة للترفيه والإضحاك - هذا في الظاهر - أما جوهر العمل وغايته، فهو التغيير الذي يجعل الإنسان المشاهد، لا يقبل أن يكون صورة من الذي رآه، وسخر منه.

لقد دأبت الكوميديا - المبنية على المفارقة، في مسرح الرشود، على السخرية من المظاهر الإجتماعية والبشرية، مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة، بل إنها لطول إقترانها بالسخرية من الميوب الظاهرة، قد دفعت البعض إلى الإعتقاد بأن الكوميديا تختص بالظاهر، بينما تتناول التراجيديا الجوهر والباطن، وهو إعتقاد غير صحيح، لأن السخرية من الظواهر، تتضمن سخرية من كل ما يؤدي إلى هذه الظواهر، أي بواطن الشخصية، وكل ما يمكن في نفس الإنسان من تناقضات.

إن مسرح الرشود، قد حفل بعدد من المواقف المتناقضة، والتي من شأنها أن

نرى الشخصية في موقف متناقض مع موقفها الأول، أو متناقض مع الآخرين ومن خلال التناقض بين الموقفين، لا تتفجر الكوميديا فحسب، بل تتيح مسافة للتفكير لدى المتلقى .. للتفكير في الموقف والشخصية.

والواقع فإن الملهة القائمة (أو الكوميديا السوداء) في مسرح الرشود، إنما تصور مفارقات الحياة، وتناقضاتها التي تحدث لأناس عاديين، ليسوا أبطلًا بالمعنى التقليدي، كما أن موضوع المعالجة يبدو أحيانًا واقعيًا في شكل متجهم وكالح، وأحيانًا أخرى، يكاد يقترب من عالم الخيال البحت - (رجل مع وقف التنفيذ - مصارعة حرة - إذا طاح الجمل) - كل ذلك في أسلوب ساخر متهم، ومع أن هذا الأسلوب ملهوى الطابع، إلا أنه يثير الشجن بقاتمه ومرارته، ومن هنا كان الضحك المتولد عن ذلك - ضحكًا فاترًا، يندر أن يتجاوز السطوح إلى الأعماق.

ليس من الضروري أن يعتمد الكاتب تناول مشكلات المجتمع ومعالجتها معالجة مباشرة، فإن فعل، فلا بأس من ذلك - وإن كان من سمة الفن الجيد، اللامباشرة - ولكن يكفي أن يكون منتميًا لمجتمعه، وعلى وعي بقضايا ومشكلاته .. آماله وطموحه، والنموذج الكوميدي الجيد، هو بطبعه نموذج اجتماعي، وهو بطبعه يرتبط بالجماعة، وما يسود بينها من علاقات، ومثل هذا النموذج، تخيره الرشود بحسه الكوميدي الصادق، والمتفاعل مع واقعه، كي يؤدي دوره الاجتماعي.

وأخيرًا .. وبعد محاولتنا، لتحليل مفاهيم الكوميديا في مسرح محمد الرشود، ادركنا أن الإنسان، أو المتلقي ينفجر أحيانًا في ضحك مؤلم .. حيث يتحد حافظا السخرية والرائد، في صورة للوضع الإنساني، نشعر بها في شكل كامل، لكنها - أحيانًا - تشاؤمية (في أعماله التجريبية أو المهرجانية).

إننا نعلم أن ما هو مضحك بالنسبة لنا غالبًا ما يكون يؤس بالنسبة للآخرين، ويطلب الرشود منا أن نعيش في حالتين عقليتين أو أكثر في نفس الوقت، بشكل

موضوعي، وبشكل شخصي في الوقت ذاته، وقد لُحِج في ذلك، إلى حد كبير.

وبعد .. تلك الدراسة التطبيقية، ومن خلال تحليل نماذج كثيرة في مسرح محمد الرشود .. أقول : إنه رسم في مسرحه، صورة لمجتمع، صورة تثير الكثير من الضحك، ولكنه ضحك يدعو للتأمل والتفكير أحيانا .. ويدعو للبكاء .. أحيانا أخرى.

إنه مؤلف مسرحي ماهر .. ينفث جوا من الحكمة .. والعطف وصدق الشخصية، مما يصطنع الأصدقاء عند شباك التذاكر.

وإذا كانت الدراما تطرح سؤالا؟

ففي النهاية .. لعلي أكون قد حاولت - نقديا - وبشكل موضوعي، أن أجيب عن جزء من هذا السؤال النقدي أيضا : لماذا يشكل مسرح محمد الرشود ظاهره .. في مسيرة المسرح، في الكويت؟
تم بحمد الله وتوفيقه

د. احمد العشري

١٩٩٤

ملحق رقم ١

سيرة ذاتية موجزة

محمد الرشود

- ولد عام ١٩٥٠.
- قضى فترة طفولته في المملكة العربية السعودية والتحق بمدرسة النجاح الابتدائية بالمدينة المنورة الا انه حصل على الشهادة الابتدائية من مدرسة النجاح الابتدائية بالكويت.
- في المدرسة المتوسطة شارك كممثل في بعض الاعمال المسرحية التعليمية، كما شارك في اعداد وتمثيل بعض الاعمال المرجلة.
- في عام ١٩٧٠ التحق بدار المعلمين بالكويت لمدة عامين وفي عام ١٩٧٧ حصل على اجازة دراسية من وزارة التربية والتحق بجامعة الكويت للدراسة الادب العربي وتخرج عام ١٩٨٠.
- بين عامي ١٩٧٢ ١٩٩٠ تنقل بين عدة وظائف في سلك التربية والتعليم تفرغ بعدها للتأليف المسرحي ولادارة شؤون مسرح الجزيرة.
- مثل في مسرحية (المقلب الكبير) عام ١٩٦٥ لمسرح الخليج العربي وفي تلك الاثناء بدأ اعداد بعض المسلسلات لاذاعة الكويت.
- في عام ١٩٨٢ عرضت له مسرحية (يا معيريس) وكانت خطوة شجعته كثيرا وكانت بدايته في الكتابة المسرحية.
- التحق بفرقة مسرح الخليج العربي وعندما تقدم لانتخابات مجلس الادارة لم يحالفه الحظ ولم يعمل لمدة عام ونصف ترك على اثرها الفرقة لينطلق ككاتب مسرحي مستقل.

● في عام ١٩٨٥، قدم مسرحية (رجل مع وقف التنفيذ) في مهرجان الشباب لدول مجلس التعاون الخليجي الذي اقيم في الكويت، وحصلت المسرحية على الجائزة الثانية ومن خلال هذه المسرحية عرفه الجمهور كمؤلف مسرحي وكانت بداية انطلاق مسرح الجزيرة.

● في عام ١٩٨٧ قدم مسرحية (مصارعة حرة)، في مهرجان الشباب الثاني الذي عقد في دولة الامارات العربية وقد حصلت المسرحية جائزة العرض المتكامل وجائزة احسن اخراج (حسين المسلم) وجائزة احسن تمثيل (طارق العلي).

● في عام ١٩٨٩ قدم مسرحية (اذا طاح الجمل) في المهرجان المسرحي الذي اقيم لمناسبة يوم المسرح العالمي وفازت المسرحية بعدة جوائز وهي: افضل نص (محمد الرشود) احسن تقنيات (نحج جمال) افضل ممثل (خليل اسماعيل) افضل ممثلة (حياة الفهد - عائشة ابراهيم) اضافة الى عدد من شهادات التقدير.

● تتابعت مسرحياته كمؤلف خلال فترة الثمانينات وخلال النصف الاول من التسعينات ومن هذه المسرحيات، (ارض وقرص)، ١٩٨٧ - (الكرة مدورة) ١٩٨٨ - (اذا طاح الجمل) ١٩٨٩ - (لولاكي) ١٩٨٩ - (أزمة وتعدي) ١٩٩٠ - (لولاكي 2) ١٩٩٢ - (انتخبوا ام علي) ١٩٩٣.

● يكتب بالفصحى بالنسبة للاعمال التجريبية والمهرجانية مثل (مصارعة حرة - رجل مع وقف التنفيذ) ويكتب بالعامية الكويتية للاعمال الجماهيرية.

● يمزج قضايا النقد الاجتماعي بالكوميديا الساخرة بانواعها.

● متزوج ويعول خمسة ابناء (ولدان وثلاث بنات) اكبرهم صقر.

● من اقواله عن ندرة الكتاب: (دائما وفي اي مكان تجد الازمة، وليست فقط في الكويت. والكاتب نادر، لان عملية الكتابة متعبة وشاقة، وايضا عملية تتطلب دراسة وثقافة، وليس شرطا على الكاتب ان يدرس دراسات اكااديمية ومعظم الكتاب يبرزون فوق سن الثلاثين لانه في هذا السن خبرته تزداد ويستطيع ان

يعكسها في مسرحياته).

● وعن الخروج عن النص يقول: (لست ضد الممثل الذي يبدع في الخروج عن النص ولكن هناك حالات يجب ان يتقيد بها الفنان. وانا اؤيد الممثل الذي يخرج عن النص ويتفاعل مع الموقف ولكن بشرط ان يستفيد الجمهور من هذا الخروج).

● وعن كيفية توصيل المسرحية الكويتية، الى مصاف المسارح العالمية: (يجب ان لا نفكر في توصيلها الى العالمية الان ولكن، لنفكر بالخطوة الاولى: كيف نوصلها الى العربية اولا، لان مسرحياتنا للأسف لا تصل الى الجمهور العربي ونحن نعرض في المهرجانات ولكن لا يرى هذه المهرجانات سوى المسرحيين فقط).

● وعن اشكاليات التعامل مع الحرفة المسرحية قال: (احيانا نتعامل مع ممثل غير واع، واحيانا يحدث ذلك مع الجمهور، الممثل بكلمة واحدة من الممكن ان يهدم مسرحية بكاملها هناك ايضا الصراع الموجود مع الرقابة. الرقيب احيانا يتعامل معك كموظف، ونحن نحتاج ان يكون الرقيب فنانا قبل كل شيء).

● وعن الكتابة لمسرح الطفل: (اغلب مسرحيات الاطفال ادت رسالتها على اكمل وجه، ومن خلال هذه المسرحيات، نحن نعلمهم حب المسرح منذ الصغر لان هؤلاء الاطفال هم رصيدنا بالمستقبل. وانا لم اساهم حتى الان في الكتابة للطفل لان التخاطب معه فيه صعوبة كبيرة).

المصادر والمراجع

● أولاً : المسرحيات

- ١ - محمد الرشود، مسرحية يا معيريس، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الخليج العربي، ١٩٨٢.
- ٢ - محمد الرشود، مسرحية رجل مع وقف التنفيذ، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٦.
- ٣ - محمد الرشود، مسرحية مصارعة حرة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٧.
- ٤ - محمد الرشود، مسرحية أرض وقرض، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٧.
- ٥ - محمد الرشود، مسرحية الكرة ملورة، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٨.
- ٦ - محمد الرشود، مسرحية إذا طاح الجمل، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٨٩.
- ٧ - محمد الرشود، مسرحية لولاكي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، مسرح الجزيرة، ١٩٨٩.
- ٨ - محمد الرشود، مسرحية أزمة وتعدي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، القاهرة، مسرح الجزيرة، ١٩٩١.
- ٩ - محمد الرشود، مسرحية لولاكي 2، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٢.
- ١٠ - محمد الرشود، مسرحية إنتخبوا أم علي، نسخة مطبوعة بالآلة الكاتبة، الكويت، مسرح الجزيرة، ١٩٩٣.

● ثانيا : الكتب

- د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥).
- د. إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي - (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٢).
- د. إبراهيم عبدالله غلوم، المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي - (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٠٥، سبتمبر ١٩٨٦).
- د. احمد سمير بيبرس، المسرح العربي في القرن التاسع عشر - (القاهرة: مكتبة سعيد رأفت، جامعة عين شمس).
- د. احمد محمد الحوفي، الفكاهة في الأدب - (القاهرة: نهضة مصر، ١٩٥٦).
- د. احمد العشري،. البطل في مسرح الستينات - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢).
- د. احمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩).
- د. السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح المعاصر - الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٠).
- جلال العشري، الضحك فلسفة وفن - (القاهرة: دار المعارف، سلسلة كتابك، العدد ٨٥، ١٩٧٩).
- حسن سعد، الإغتراب في الدراما المصرية المعاصرة - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).
- د. حسين علي محمد، البطل في المسرح الشعري المعاصر - (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير، ١٩٩١).
- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية - (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٦١).
- د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك - (القاهرة: مكتبة مصر

بالفجالة، ١٩٨٨).

- د. عز الدين اسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر - (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٠).

- د. عصام بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦).

- د. علي الراعي، مسرح الشعب - (القاهرة: دار الشرفيات للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٣).

- د. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها - (القاهرة: دار الفكر العربي، ط ٥، ١٩٧٠).

- د. فوزية مكاي، الكوميديا في المسرح الكويتي - (الكويت: شركة ذات السلاسل، ١٩٩٣).

- د. فوزية مكاي، المرأة في المسرح الكويتي - (الكويت: شركة ذات السلاسل، ١٩٩٣).

- د. محمد الرميحي، البترول والتغير الاجتماعي في دول الخليج العربي - (القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية).

- د. محمد حسن عبدالله، الحركة المسرحية في الكويت - (الكويت: مسرح الخليج العربي، ط ٢، ١٩٨٦).

- د. محمد عناني، فن الكوميديا ودراسات أخرى - (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠).

- محمد فكري، المسرح والكوميديا من نجيب الريحاني إلى الآن - (القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٣٦١، يناير ١٩٨١).

- د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧ - ١٩١٤) - بيروت: دار الثقافة، ط ٢، ١٩٦٧.

- محمود عبدالقادر، التوافق النفسي والاجتماعي للشباب الكويتي ومشكلاته - (الكويت: رابطة الاجتماعيين)
- د. نبيل راضب، مسرح التحولات الاجتماعية في الستينات - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠).
- د. نبيل راضب، مدارس الآداب العالمي - (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥).
- د. نبيلة ابراهيم، أشكال التغيير في الأدب الشعبي - (القاهرة: مكتبة غريب، ط ٣، ١٩٨١).
- وليد أبو بكر، القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي - (الكويت: كاظمة للنشر والتوزيع، ١٩٨٥).
- د. يوسف حسن نوفل، تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر - (القاهرة: دار النهضة العربية ١٩٨٥).

● ثالثا : الكتب المترجمة

- إريك بنتلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت - (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥).
- الارديس نيكول، علم المسرحية ترجمة دريني خشبة - (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٨).
- الارديس نيكول، المسرحية العالمية، ج١، ترجمة د. شوقي السكري - (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر).
- الارديس نيكول، المسرحية العالمية، ج٢، ٥، ترجمة د. نور شريف - (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦).
- بوتومور، تمهيد في علم الاجتماع، ترجمة د. محمد الجوهري وآخرون - (القاهرة:

- دار المعارف، ١٩٨٠).
- اوديت اصلان، فن المسرح، ج ١، ترجمة د. سامية اسعد - (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠).
- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة - (القاهرة: مطبوعات مهرجان المسرح التجريبي، ١٩٩٣).
- جون جانسنر.. المسرح في مفترق الطرق، ترجمة سامي خشبة - (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٧).
- روجر م بسفيلد (الابن) فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة - (القاهرة: دار النهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٨).
- مولين ميرشنت، الكوميديا، ترجمة جعفر صادق الخليلي - (بيروت: منشورات عويدات، ط ١، ١٩٨٠).
- هاكل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة اسعد حلیم - (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، سلسلة الألف كتاب، العدد ٨٨، ١٩٦٦).
- هنري برجسون، الضحك، ترجمة علي مقلد - (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٨٧).
- ج. ل ستیان، الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاحی - (دمشق: دار الثقافة والارشاد، ١٩٧٦).
- ل. ج بوتس، الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة إدوارد حلیم - (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤).
- س. و. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي - (بيروت: منشورات عويدات، ط ٢، ١٩٨٩).

● رابعا : المجلات

- مجلة عالم الفكر، الكويت، وزارة الاعلام، المجلد ٢٢، العدد الأول، يوليو، اغسطس
سبتمبر، ١٩٩٣.
- مجلة الهلال، العدد ٨، السنة ٧٣، أغسطس ١٩٦٥.
- مجلة المسرح، العدد ٦٢، ١٩٦٩.
- مجلة المسرح، العدد الثاني، يوليو ١٩٨١.
- مجلة المسرح، العدد السادس، نوفمبر ١٩٨١.
- مجلة المسرح، العدد العاشر، السنة الاولى، ابريل، ١٩٨٢.
- مجلة المسرح، العدد الرابع، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، ١٩٨٧.
- مجلة المسرح، العدد التاسع، يناير، ١٩٨٩.
- مجلة المسرح، العدد، ٢٥ / ٢٦، ديسمبر ١٩٩٠، يناير ١٩٩١.
- مجلة المسرح، العدد، ٢٧، ٢٨، فبراير، مارس، ١٩٩١.
- مجلة المسرح، العدد، ٣٦، نوفمبر، ١٩٩١.
- مجلة نادي المسرح، العدد، ٣، نوفمبر ١٩٧٩.
- مجلة آفاق المسرح، مهرجان فرق الأقاليم، القاهرة، أغسطس ١٩٩٣.

● خامسا : الصحف

- صحيفة الرأي العام، بتاريخ ١٢/٢١/١٩٨٧.
- صحيفة الرأي العام، بتاريخ ١٠/٢٤/١٩٨٨.
- صحيفة الرأي العام، بتاريخ ٣/٢٨/١٩٨٩.
- صحيفة الرأي العام، بتاريخ ٨/٢٠/١٩٨٩.
- صحيفة السياسة، بتاريخ ١/١٤/١٩٨٨.
- صحيفة السياسة، بتاريخ ١/٢٤/١٩٨٨.

صحيفة السياسة، بتاريخ ١٢/١٢/١٩٩٣.

صحيفة القيس، بتاريخ ٢٣/٩/١٩٨٩.

صحيفة الوطن، ٢٤/١٢/١٩٨٧.

صحيفة الانباء، ١٤/١٢/١٩٩٣.

● سادساً:

مقابلة مع الكاتب محمد الرشود، بتاريخ ٢٥/٢/١٩٩٤ بمسرح الشامية



الفهرس

٣	الاهداء
٥	على سبيل التقديم

الباب الأول

١٥	الكاتب والكوميديا	١ - الفصل الاول
٢٧	الكوميديا اللفظية	٢ - الفصل الثاني
٦٧	اسلوب القلب (العالم القلوب)	٣ - الفصل الثالث
٨٩	اسلوب الكاريكاتير	٤ - الفصل الرابع
١٠٣	اسلوب التكرار	٥ - الفصل الخامس
١١٩	المهزلة والهزل المهني	٦ - الفصل السادس
١٥١	كوميديا الموقف	٧ - الفصل السابع

الباب الثاني

٢١١	مسرح محمد الرشود وقضايا النقد الاجتماعي	١ - الفصل الاول
٢٢٥	دراما الأسرة	٢ - الفصل الثاني
٢٥٧	مشكلة الخدم	٣ - الفصل الثالث
٢٧٩	الوساطة	٤ - الفصل الرابع
٢٩١	مشاكل الكرة	٥ - الفصل الخامس
٣٠٩	قضايا المرأة في مسرح الرشود	٦ - الفصل السادس
٣٤٧		الخاتمة
٣٦١		ملحق رقم (١)



وتبقى،
 ظاهرة الرثود،
 ككاتب غزير الإنتاج،
 ظاهرة تستحق الدراسة،
 فقد أنتج حوالي عشر مسرحيات،
 في فترة تقل عن العشر سنوات،
 كتب خلالها أعمالاً تجريبية،
 بالفصحى والعامية،
 شاركت في المهرجانات المسرحية،
 المحلية والحليجية،
 وحقت عدداً من الجوائز.
 وكتب أعمالاً جماهيرية،
 ناقش فيها قضايا اجتماعية عديدة.
 لم تناقش من قبل
 في قوالب متنوعة
 جمعت بين الدراما، والكوميديا،
 والميلودراما - والفارس
 والكوميديا السوداء، والفودفيل...
 متأثراً بأشكال مسرحية عديدة،
 كالتمبيرية والملحمية،
 والتحريرية، والتسجيلية
 والدراما الذهنية،
 لجمهور شارك في أكثر من خمسمائة ليلة
 عرض،
 وبلغ عدده تقريبا،
 ما يزيد على مائتي وخمسة وسبعين ألف
 مشاهد،
 وتلك لعمري نسبة عالية جداً - تشكل ظاهرة
 تستأهل الدراسة.